STUDJ

SULL' ARTE DRAMMATICA

DI

FRANCESCO RIGHETTI

TORINO

PER ALLIANA E PARAVIA

1834.

PREFAZIONE

La materia, che ardisco presentare agli occhi, ed al giudizio del Pubblico italiano, è tanto più degna d'essere presa in considerazione, quanto più lungamente è stata, ora schernita, ora disprezzata, e sempre negletta in Italia. Mi sono accinto di parlare del nostro teatro. Quasi tutti gli stranieri scrittori dell'arte drammatica bandirono la croce contro il teatro italiano, accompagnando non di rado le loro

considerazioni di amari rimbrotti, e d'inurbane contumelie; tagliarono sentenze coll'accetta; confusero il buono col cattivo, il pessimo coll'ottimo, ed esagerando il male, nascosero il bene, o perchè non vollero conoscerlo, o perchè realmente non lo conoscevano. L'abate d'Aubignac nella sua pratica del teatro scrisse molte crudeli verità in onta delle scene italiane, ma pose in piena luce l'ignoranza, in che egli viveva de' pregi reali di cotest'arte, che in quel tempo tornavano a non scarsa gloria dell'Italia nostra. Egli pronunziò *ex tribunali* dietro le commedie, che in quell'epoca rappresentavansi all'improvviso in Parigi da' comici italiani, e fattosi forte di sì belle prove condannò tutt'intero il tea-

tro italiano. A' giorni nostri una sentenza, che va quasi di piè pari con quella del signor abate d'Aubignac fu emanata dal signor Schlegel nel suo corso di letteratura drammatica, ed i suoi giudizi su' nostri migliori poeti, già acclamati da tutta l'Europa, mostrano evidentemente che l'imparzialità, la verità, e la buona logica presero commiato dal suo tribunale, per dar luogo allo spirito di partito, ed a' sofismi.

Per mala ventura, e forse non senza vergogna nostra, alcuni scrittori italiani fecero eco alle oltramontane diatribe, ed il povero nostro teatro è tuttavia l'infelice bersaglio d'avvelenati strali, che da tutte le parti gli piovono addosso.

E sì questa malmenata Italia è stata pur la maestra dell'arte drammatica in Francia, ed in Allemagna.

La Francia, prima che sorgessero Corneille e Moliere, non vedeva che mostruose tragedie, e scipite commedie rappresentate sui teatri non meno mostruosi e goffi, e l'infanzia dell'arte drammatica durò, malgrado gl'incredibili sforzi de' sunnominati due gran genii, fino al 1660.

Gli amatori dell'arte traslatavano nella loro lingua in prosa, ed in versi quanto più sapevano delle tragedie, e commedie italiane. È vero pure che se fu lunga l'infanzia dell'arte in Francia, luminosamente rifulse fatta adulta; ma perchè? il protettore dell'arti e delle scienze Luigi XIV animò,

seguendo i primi esempi lasciati dal cardinale di Richelieu, e dal cardinale Mazzarino i genii nascenti; stabilì premii proporzionati al merito delle opere che uscivano alla luce; assicurò una felice vecchiaia ai distinti artisti; e queste instituzioni furono confermate dai Sovrani, che vennero dopo, perchè riconosciute utili, e necessarie all'incivilimento delle nazioni, ed in breve la Francia divenne un arsenale di eccellenti scrittori, di ottimi attori.

Il teatro allemano, che trae la sua origine dai Fonaci, ossia cantori, e che fino al 1628 non risuonava che di cattive tragedie sacre, e profane, e delle insipide commedie del Ciabattino di Hannsachs, cambiò di gusto, mercè

una compagnia di comici olandesi, che sul teatro di Hamburg rappresentarono tragedie e commedie di miglior modello. Nel 1628 una compagnia di comici italiani passò in Allemagna: questa fu seguita da molte altre, e non fu che nel 1630, che si vide l'Allemagna sviluppare il suo genio drammatico, e a più plausibil meta dirigerlo. Nel 1680 i comici italiani chiamati a quelle corti insegnarono a' comici tedeschi la commedia all'improvviso, e fornirono loro parte de' scenarii di coteste commedie, e parte furono loro involati nell'atto che le recitavano.

I vantaggi che da quest'arte derivavano a quelle popolazioni non furono perduti di vista da que' principi paterni, e Berlino, e Vienna videro

il loro teatro salire a quella gloria, che senza l'incoraggiamento dato agli scrittori, ed agli attori non avrebbero potuto mai conseguire.

Il teatro non è l'ultimo vanto di che possa andar superba una nazione. È noto a tutti quanto l'ebbero in pregio i Greci; furono essi i primi, che stabilirono regole, e precetti per l'arte drammatica, e le loro lezioni, e l'opere loro furono di modello a tutte le nazioni incivilite. È vero che Roma non ebbe come la Grecia in gran conto il teatro; Roma non dava come Atene la corona d'oro ai valenti scrittori, ed attori, ed il suo teatro fu di gran lunga inferiore a quello de' Greci. Nè Andronico Livio, nè Quinto Ennio il Calabrese, nè Marco Pacuvio, nè i

due Acci, nè Marco Attilio, nè Rutilio Gemino, nè tant'altri fino a Seneca furono da tanto da innalzare la romana tragedia a livello della tragedia greca; come nè Stazio, nè Gneo Nevio, nè Cicilio, nè Lucio Affranio, nè Titinio, e come neppure Marco Accio Plauto, e Terenzio, superiori di tanto ai primi, giunsero, non che a superare, ad appaiare la greca commedia. Qual meraviglia! Grecia incoronava, festeggiava i suoi grandi poeti, ed attori, e Roma pagava un leggero prezzo le commedie, e le tragedie vendute agli Edili; quindi poca lode conseguir potevano i poeti, e gli attori presso un popolo, che tutta la sua gloria poneva nell'armi, e giudicava un mestier servile la coltura delle

scienze, e delle lettere. Orazio nella sua seconda epistola rimproverava i poeti teatrali latini, che di null'altro erano essi solleciti, che di ricevere il prezzo dell'opere loro, ed il popolo romano, che non accorreva al teatro, che per ridere smodatamente, e goffamente maravigliare agli spettacoli. Ma gli onori compartiti a' comici da Giulio Messala, da Cicerone, da Eliogabalo, e finalmente dal senato sono una prova, che se le terribili vicende accadute in quell'impero non avessero tutto tratto a rovina, anche in Roma l'arte drammatica avrebbe ottenuto col tempo luminosi trionfi.

Scendendo ora a parlare dello stato, in che trovasi il teatro italiano, ed essendo pur forza confessare, che le

due nazioni, cui ſu l'Italia maestra, avanzano di gran lunga la nostra in valore drammatico, credo che cesserà la meraviglia, e l'onta, di che si vuol coprire il teatro italiano, ove si facciano le seguenti considerazioni.

Le oscenità degli antichi mimi svegliarono l'attenzione, e lo zelo dei santi propagatori della nuova legge di Cristo, e fulminarono questo genere di spettacolo, perchè contrario al buon costume non solo, ma come un avanzo d'idolatria, che poteva ritardare il corso della religione trionfante. Ed è perciò, che i primi padri posero animo e cura a distruggere uno spettacolo scandaloso, ben sapendo quanto potere abbia sul cuore de' popoli questo genere di passatempo, pernicioso,

ove per avventura se ne faccia abuso, utilissimo ove venga saviamente diretto. E avvegnachè Tertulliano, s. Agostino, Lattanzio chiamassero le tragedie, e le commedie romane *horum meliora poëmata*, e quindi *haec sunt scenicorum tolerabiliora ludorum*, ciò nondimeno quando si trattava della commedia tabernaria ed attellana, la loro voce era un fulmine contro gli istrioni, chiamandoli insegnatori di lascivia, e d'infamia; e tanta fu la forza da quei primi padri adoprata, che alla fin fine sortirono il loro intento. Il teatro latino fu distrutto, e non rimasero che miserabili memorie in alcuni giuochi di saltimbanchi sulle pubbliche piazze, e ne' giorni baccanali. Sorto il teatro italiano dalle rovine del

latino, come si vedrà a suo luogo, la commedia era rappresentata da' Cristiani, e trovò difensori ne' padri della Chiesa, fra' quali s. Antonino, e più di tutti s. Tommaso nelle sue questioni, e risposte, ove prendendo ad esame l'arte degl'istrioni, giudica quest'arte non solo non perniciosa, ma utile altresì, e necessaria alla umana conversazione, ed al ricreamento dello spirito; e che le sentenze di s. Agostino debbono tenersi per quegli istrioni, che fanno uso sulla scena di modi, o detti illeciti, non contra quelli, che conservano decenza e modestia; e conchiude, che questi ultimi, e gli amatori di cotal genere di passatempo non solo non sono in istato di peccato, ma che ella è giusta cosa il render

mercede a chi l'esercita (1). Dunque fino ai tempi di s. Tommaso, che fiorì nel 1224, aveva l'Italia un teatro castigato; eppure cotesto teatro continuò sempre ad essere lo scopo, ora degli assalti della Chiesa, ora della tolleranza de' principi.

La prima fulminava colla voce, i secondi permettevano ogni sorta di spettacolo anche immodesto, rappresentato all'improvviso dagli istrioni; e furono visti i Farnesi, i Medicei, i Gonzaga, gli Estensi recitare sui loro privati teatri le buone commedie scritte nel 500, che la Chiesa non poteva approvare, perchè non del tutto monde di quelle laidezze proscritte nelle con-

(1) Non solum non peccant, sed iuste faciunt mercedem ministerii eorum eis tribuendo.

dizioni volute da' ss. Padri per rendere il teatro degno d'attori, e spettatori cristiani. In mezzo a tanta confusione di beni e di mali a nessun principe italiano cadde in animo di stabilire una specie di teatro, che convenisse a spettatori cristiani, incoraggiare i begli ingegni, perchè conducessero a buon termine l'opere loro, e col bando perpetuo d'ogni sorta di lordure, di che era contaminato il teatro, impor fine alle ben giuste lagnanze. E sì prendendo ad esame le infinite tragedie, e commedie de' scrittori del cinquecento, si scorge a chiare note, che l'infanzia dell'arte drammatica ebbe in Italia una breve durata, e che la nazione italiana aveva un'attitudine prodigiosa a cotesto genere di letteratura.

Ma una fatale trascuranza, cresciuta a mille doppii dopo le conquiste di Carlo Quinto di varie provincie italiane, fece rimanere nel seicento senza effetto i fortunati tentativi del secolo precedente, ed il teatro già guasto da mali indigeni, aggiunse vergogna a vergogna colle oscenità, e le stravaganze spagnuole, e ad arrestare il corso al torrente di tanto scandalo non valsero nè la voce, nè i fulmini della Chiesa; dal che sempre più sto saldo nel mio avviso, che meglio della voce, che fulminava, avrebbe potuto essere efficace la mano d'un principe, che avesse operato. Fortunate la Francia, e l'Allemagna, che ebbero dal trono dei loro re la prova di questa verità! Eppure scossa l'Italia dall'e-

sempio delle vicine nazioni, aiutata dal solo suo genio, operò da se medesima una gloriosa riforma del suo teatro. Colla scorta d'Apostolo Zeno, di Metastasio, di Goldoni, d'Alfieri e di Monti sparse di nuova luce le sue scene, e avvegnachè priva di soccorso, abbandonata a se sola, raccolse ne' suoi pochi quanto bastar poteva a far fronte agli altri molti; e se oltre i sunnominati eccellenti, non accrebbe maggior lustro al suo teatro per parte dell'ingegno, incominciò però la sua riforma per parte della morale. Coi pochi esemplari delle buone opere drammatiche a poco a poco l'Italia prese a nausea le scurrilità, e le laidezze della commedia all'improvviso; si sdegnò della scempiaggine degli attori ma-

scherati, ed ebbe un teatro, quale si conveniva ad un popolo incivilito. Ma! le intenzioni de' ss. Padri sono compite; la morale, ed il buon costume regnano fino nelle più cattive commedie; l'occhio de' principi, e delle autorità subalterne veglia perchè siano osservati i rispettosi riguardi dovuti alla Religione, ed alle leggi dello Stato, eppure gli editti antichi, ed i pregiudizi che da quelli derivano, non furono rivocati. L'arte è abbandonata al caso, e ad onta della fecondità del suolo, i fiori non sbucciano, perchè il terreno non è innaffiato.

È vero pur troppo che tuttavia sussistono qua e là mali esempi di cattiva morale, e peggior contegno nella vita civile, ma non è l'arte, che sia

per se corrotta, ed incapace di buoni effetti, ma il poco onesto reggimento di vita di alcuni comici, che, disonorando se stessi, fanno onta all'arte; e di tali persone ve n'hanno in tutte le classi, in tutte le professioni. Questo disordine cesserebbe del tutto, o almeno fino al punto possibile, mercè provvide instituzioni, che aprissero a cotesti scioperati una strada, che a buon termine li guidasse.

L'arte fatta monda dalle ributtanti sozzure, che non più con motti equivoci, e con modi lascivi, ma con morali ragionamenti, e con oneste lepidezze tende alla correzione dei vizii, ed insegna sulle scene l'odio alla colpa, e l'amore alla virtù, meriterebbe che il paterno occhio de' principi italiani si

rivolgesse finalmente a lei favorevole per innalzarla a maggior grado di gloria anche dal lato di chi l'esercita.

L'ozio ed il bisogno sono due gran fomiti al vizio. Il primo allontana i comici dallo studio della scienza dell'arte loro, ed il secondo li trascina al mal costume. Nè abbiamo oggi mai d'uopo di pescare esempi in Francia, ed in Allemagna de' felici risultamenti delle amorose cure de' principi a pro della nostr'arte. La comica compagnia drammatica al servizio di S. M. Sarda, cui ho l'onore di far parte, come che nascente, ha saputo col suo rispetto alle leggi, col suo contegno nella società, col suo zelo nell'adempimento de' suoi doveri in teatro, colla costanza di chi la dirige nel togliere

all'avida brama del popolo que' spettacoli, che appagano l'occhio, ed offuscano l'intelletto, cattivarsi il favore d'un munificentissimo Sovrano, la stima de' superiori, l'amore del Pubblico. Il mio cuore trabocca di gioia nello scorgere, che in mezzo all'oscurità, in che giace l'arte drammatica in Italia, tratto tratto risplende qualche crepuscolo atto ad illuminarla, e che basta un impulso per riaccender tutto. Possa l'esempio di S. M. Sarda aver tanti imitatori, quanti sono i principi in Italia; senza che l'arte drammatica italiana ben lungi dall'innalzarsi al grado di perfezione possibile, rimarrà sempre misera, in preda alla maligna calunnia, e senza speranza di miglior fortuna; convinto da Tacito, che: là

dove agli studii vengon tolti i premii, anco gli studii periscono (1).

Ma l'immenso amor mio per l'arte, ed il vivo desiderio di vederla avviata alla perfezione mi fa, senza pur che m'accorga, declinare dal cammino; spero che il mio lettore non vorrà appormelo a colpa, e rivengo sulla via.

Abbiamo adunque veduto, che la niuna cura, che si ebbe in Italia dell'arte drammatica, ha arrestato que' felici progressi, che dai gloriosi principii a tutto buon dritto si potevano aspettare. Se tutti coloro che in tanti modi straziarono, e straziano tuttavia il nostro teatro, volendolo sempre giudicare dal confronto di quello delle altre na-

(1) Sublatis studiorum praemiis etiam studia pereunt. Tacito.

zioni, invece di trar conseguenza dalle conseguenze, avessero indagata la causa, e fossero saliti alla fonte de' mali, con minor irriverenza avrebbero parlato d'un teatro, che in tutti i tempi ha dato buoni scrittori, ed eccellenti attori. A misura dei progressi dell'incivilimento delle nazioni, l'arte drammatica, quasi di spontaneo impulso, si andò spogliando delle vergognose vesti, che l'ignoranza de' tempi, gl'inveterati pregiudizii, e la niuna cura de' governi le avevano fatto indossare; a poco a poco si mostrò modesta, avvenente ed utile, e via via salì al punto d'essere ammirata, applaudita, e solamente in Italia non premiata. E rimarrà più a lungo nell'abbandono una professione, che esige educazione, pratica di

mondo, profonde cognizioni, grandezza d'animo e di mente, e tutti i doni più geniali della natura? Non lo posso credere: siamo giunti a quel punto, in cui è di mestieri che la crisi scoppi, e questa, o rialzerà l'arte drammatica a livello della gloria dell'altre arti tutte, o la trascinerà nella sua totale rovina.

Nella viva speranza di veder presto, mercè le generose cure de' principi, anche in Italia risorgere la divina arte drammatica, io ardisco far di pubblica ragione i miei studii sulla medesima. Conosco che altra cosa è riflettere, altra lo scrivere, e a dir vero credo, che sia molto difficile farsi intendere sulla materia, che tratto, senza il soccorso della fisonomia, del gesto e della voce, e non è senza palpito, che m'accinsi a

scrivere. Sono stato gran pezza in forse, se doveva, o no secondare i violenti impulsi della mia anima, ma avvezzato a non resisterle, ho ceduto; e senza pretensione di sorta alcuna, eccovi, cortesi Italiani, come la penso di quest'arte troppo di leggieri tenuta in conto di facile da chi l'esercita alla cieca, e a più buon dritto difficilissima, e non mai abbastanza apparata da chi la studia.

CENNI BIOGRAFICI

DI

LUIGI RICCOBONI

COMICO AL SERVIZIO DI LUIGI XIV.
RE DI FRANCIA.

Una delle principali sventure, che ha sempre accompagnato il teatro italiano, è quella di aver trovato in ogni tempo nel seno della propria nazione così acerrimi ed ostinati nemici del suo perfezionamento, e della sua gloria, che con una sciocca o maligna esagerazione de' mali, che lo guastano, nascondono i beni, che realmente possiede, e quelli che con una saggia

riforma potrebbe facilmente acquistare. Si è sempre parlato male delle commedie e de' comici senza distinzione di tempo, di modi e di persone. Se un comico nel suo contegno è men che modesto, nel suo reggimento di vita men che onorato, si assalta il teatro, e si grida che quelle tavole hanno una polvere che rode ogni buon costume; se una commedia appena appena oltrepassa d'una linea la periferia della più scrupolosa decenza, ecco il teatro divenuto la scuola dello scandalo, e si ripete a piena gola il detto di s. Gioanni Grisostomo: *Pauci ab his spectaculis redeuntes inveniuntur innoxii*, senza considerare di che razza di spettacoli quel gran dottore parlasse, quel gran santo ammiratore aperto delle commedie d'Aristofane.

Sono pochi mesi, che gli Editori della

galleria de' più rinomati attori drammatici italiani furono scopo di pungentissimi strali, e l'arte drammatica, e gli attori vennero in malo modo feriti. La fredda riflessione, e la ragionevole critica furono, anche questa volta, messe da un canto; si confusero gli arlecchini ed i brighella cogli attori assennati; si fecero le maraviglie, che l'arte drammatica, la quale, volere o non volere, sarà sempre per lo meno gemella di tutte le altre arti imitative, venga comparata colla pittura e la scultura, e si confondano i nomi di un Demarini, d'una Marchionni con Raffaello e Canova.

Io non mi voglio erigere in apologista del modo con cui si è fatta la raccolta de' nomi de' celebri artisti drammatici italiani, e molto meno del metodo fino ad ora adoperato per tramandare ai posteri la loro celebrità; ma

il divisamento di far conoscere alla propria nazione ed alle estere quegli artisti, che più particolarmente si acquistarono fama di valorosi nell'arte drammatica, certamente è da tenersi in conto anzi che no; che l'arte drammatica e per sua indole, e per l'utilità che ne deriva all'incivilimento, sia da considerarsi per la prima fra l'arti imitative, non è proposizione sì matta da far dar nelle furie chi ha fior di senno; e che chi l'esercita si possa a tutto buon diritto chiamare artista, ella è conseguenza d'un sillogismo sì perfetto, che il negarla sarebbe follia. Sarebbe follia del pari negare l'esistenza di molti abusi per parte di alcuni comici, e di certi malanni un po' più considerabili degli abusi; ma ove si voglia mirar diritto, è pur forza convenire, che da venti a venticinque anni a questa parte si sono

diminuiti di molto; e se un braccio benefico si stendesse ad aiuto dell'arte drammatica italiana, come si stese in Francia, in Inghilterra, in Alemagna; se un Principe potente dicesse: voglio che l'Italia abbia un teatro degno di lei, i malanni e gli abusi avrebbero fine, ed insieme la maraviglia, che i celebri nomi degli artisti drammatici vadano confusi con quelli de' pittori e scultori.

Come la veste dottorale non fa il dottore, così i vizii di quello, e quell'altro comico non fanno l'arte viziosa; e come tutta la logica del mondo non basta a nascondere l'infamia d'un vigliacco, così tutta la malignità de' maldicenti non basta a seppellire le azioni onorate d'un uomo dabbene. Quante belle azioni de' comici potrei citare da far arrossire i detrattori! Ma in una contesa, ove da una parte combattono

il pregiudizio, l'ostinazione, il mal talento, e dall' altra la nuda ragione, il meglio che si può fare dalla parte debole, è contrapporre alle ingiurie, che non si possono punire, un dignitoso silenzio, ridersi dei malevoli, e compiangere i creduli.

Sotto la tutela di queste massime do alcuni cenni biografici d'un comico, che unì alle più eminenti qualità dell'ingegno, illibati costumi; che fu buon figlio, buon marito, buon padre, e che può servire di prova, che in tutte le arti si danno uomini esemplari, in cui concorrono le sublimi qualità d'ingegno e di moralità da meritarsi la stima ed il rispetto di tutti, e che le ingiurie generali offendono tutti individualmente, e sono conseguenza di malo animo, e di poca carità cristiana. Questo comico è Luigi Riccoboni.

Chi crederà, che le poche notizie da me raccolte di questo celebre artista comico vengono dalla Francia, e che niuna o poca memoria di lui si conservi in Italia sua patria? Chi crederà, che questo dotto comico, tante volte consultato e citato dai letterati francesi, e dagli eruditi alemanni, appena appena è nominato di passaggio da qualche scrittore delle nostre cose teatrali? E chi finalmente ci farà ragione del silenzio conservato per tanti anni, e da tanti scrittori connazionali sul nostro valente comico? Misera arte drammatica italiana! ove si tratta di detrazione, d'ignominia, d'ingiuria trovi larghi dispensatori in buon dato; ov' è dovuta la lode, trovi silenzio.

Da quanto posso congetturare, colla scorta dei pochi cenni che mi venne fatto di raccogliere, fu nel 1675 circa

che Luigi Riccoboni nacque in Modena. Figlio di un celebre comico seguì la professione di suo padre, e divenne famoso nelle parti di primo amoroso sotto il nome di Federico. All'età di 24 anni entrò nella Compagnia della Diana, moglie di Gioanni Battista Costantini, noto sotto il nome d'Ottavio nell'antica Compagnia comica italiana dimorante in Parigi. Diana pensò, che il nome di Federico fosse poco teatrale, e volle che il nostro Riccoboni assumesse quello di Lelio, che conservò poi sempre in Italia ed in Francia. Sposò in prime nozze la sorella della madre di Francesco Materazzi, che sosteneva nella medesima Compagnia le parti di dottore, chiamata Gabriella Gardellini, che da prima occupava il posto di servetta, ed assunse, fatta moglie di Riccoboni, quello di seconda

donna. Questa morì in giovane età, e non lasciò figli. Si unì Riccoboni in seconde nozze con una certa Elena Baletti apprezzatissima in Francia ed in Italia pel suo valore drammatico sotto il nome di Flaminia.

Non vi fu in Italia uomo, che al pari del nostro Riccoboni siasi tanto dato alla riforma del teatro nazionale. Dotto nelle amene lettere, di squisito giudizio in fatto d'opere teatrali, fu il primo ad introdurre sulle scene mercenarie la commedia scritta. Già in Milano, in Verona ed in qualche altra cospicua città d'Italia la nuova commedia aveva guadagnato terreno sulla commedia all' improvviso; ma il Riccoboni che ben sapeva, che ogni effetto sarebbe rimasto a mezzo, ove la commedia scritta non fosse ben accolta in Venezia, come quella città, che più

di tutte le altre contribuiva in quei tempi a dar lustro e profitto all' arte drammatica, tentò in quella capitale pur anco la fortuna della riforma, ultimo passo, forse, che gli rimaneva per assicurarsi il trionfo. La sua speranza andò fallita. Venezia idolatrava i suoi arlecchini, i suoi pantaloni, e perciò la commedia all' improvviso rimase padrona della scena a scorno della commedia scritta, e del buon senso.

Fu tale e tanto il rammarico del nostro Riccoboni per l' umiliazione, cui gli fu forza soggiacere in Venezia, che risolse d'abbandonare l'Italia, e cedere agl' inviti della Corte di Francia che lo chiamava a Parigi. Incaricato di formare una nuova Compagnia al servizio di quel Monarca, unì in Italia quanto seppe, e rinvenne di meglio in fatto d'attori e d'attrici, e nel 1716

passò in Francia, ove fino al 1729 sostenne in qualità di primo amoroso l' onore drammatico italiano. Chiese quindi ed ottenne il suo congedo. Il Mercurio di Francia del mese di maggio del 1729, dando conto al Pubblico di tale circostanza, si spiega così: « Nello » scorso marzo 1729 il signor Luigi » Riccoboni detto Lelio primo attore » della Compagnia de' comici italiani » ordinari del Re, sua moglie ed il » sig. Francesco Riccoboni loro figlio » domandarono di ritirarsi dalle scene » parigine, e fu loro concesso, con- » servando al sig. Lelio ed alla sua » sposa mille lire per ciascheduno di » pensione annuale. Il pubblico si duole, » e ben a ragione, della perdita di » questi due eccellenti soggetti. Il loro » figlio aveva di già le disposizioni » necessarie, e la capacità conveniente

» alla sua professione. Il signor Lelio
» autore di molte commedie, delle
» quali si è parlato in varii Mercuri,
» è di Modena; il suo dialogo era fa-
» cile ed animato; niuno più di lui
» ha saputo con tanta verità caratteriz-
» zare le passioni esagerate; ne sono
» prova il Sansone, la Vita è un so-
» gno, e tant' altre, ch' egli rappresen-
» tava in un modo inimitabile. Incari-
» cato di formare in Italia una Com-
» pagnia di comici per il Re, la con-
» dusse in Francia nel 1716, e ne fu
» sempre direttore sotto gli ordini del
» fu Duca d' Orleans, che l' onorava
» della sua stima ».

Ritiratosi il nostro Riccoboni colla sua famiglia in Parma, vi soggiornò circa due anni; ma nel mese di novembre del 1731 ritornò a Parigi.

Il Mercurio del mese di dicembre

dello stesso anno pubblica il suo ritorno in questi termini:

« Il sig. Riccoboni detto Lelio, già
» primo attore della Compagnia de' co-
» mici ordinari del Re, sua moglie e
» suo figlio, che avevano abbandonato
» il teatro nel 1729 per ritirarsi in
» Italia loro patria, sono ritornati in
» Francia nello scorso mese di no-
» vembre ».

La moglie ed il figlio del nostro Riccoboni rientrarono nella comica Compagnia; ma egli, malgrado le premurose istanze, che gli furono fatte, non ha voluto seguire l' esempio di sua moglie e di suo figlio.

Buon padre, com'egli era, fece educare agli ameni studii suo figlio Francesco in un collegio di Francia, ed istruitolo nell' arte drammatica, lo fece salire sulle scene di Parigi il 10 gen-

naio 1726. Ecco qual conto ne dà il Mercurio del mese di gennaio 1726:

« Il 10 gennaio 1726 i comici italiani
» rappresentarono la sorpresa dell' A-
» more; è una delle migliori commedie
» del sig. di Marivaux. Il sig. Fran-
» cesco Riccoboni figlio del sig. Lelio
» e della signora Flaminia vi comparve
» la prima volta colla parte dell' amo-
» roso. Ei piacque, e fu vivamente
» applaudito. Egli è un giovinotto uscito
» di fresco dal collegio; il suo talento,
» i suoi costumi sono commendatis-
» simi; suo padre fece un breve, e
» sensato discorso agli spettatori, onde
» averli favorevoli al figlio, ed un
» Poeta gl' indirizzò i seguenti versi:

Pour ton fils, Lelio, ne sois point allarmé;
Il n'a pas besoin d'indulgence.
D'un heureux coup d'essai le parterre charmé
N'a pu lui refuser toute sa bienveillance.

Pour ses succès futurs cesse donc de trembler;
Que nulle crainte ne t'agite,
Si ce n'est d'avoir dans la suite
Un généreux rival, qui pourra t'égaler.

Vi sarebbe di che empire molte pagine, se si volessero annoverare tutti i pregi, e gli onori compartiti al nostro Luigi Riccoboni per le sue qualità tanto morali, che intellettuali. Egli arricchì il suo teatro di molte commedie italiane e francesi; scrisse la storia di tutti i teatri d'Europa; mise in piena luce quanto era fino il suo tatto, e squisito il suo giudizio in fatto d'opere teatrali colla sua bella dissertazione sul confronto dell' antica e moderna tragedia. I suoi pensieri sulla declamazione possono servire di modello a chiunque voglia intraprendere l' arte oratoria sia sacra, sia profana. I capitoli sull' arte rappresentativa sono una

poetica drammatica piena di massime giudiziose, ognuna delle quali potrebbe servire d'utile lezione a tutti quelli che volessero iniziarsi a cotest' arte.

Il Riccoboni è autore delle commedie:

Gli Errori dell'amore, ossia Arlecchino notaro maltrattato, in 3 atti.

La Moglie gelosa, in 3 atti.

Pantalone libertino, ed Arlecchino traditor di sè stesso, in 5 atti.

L'Italiano maritato in Parigi, in 3 atti.

Stratagemmi dell' amore, in 3 atti.

Il Liberale per forza, in 3 atti.

Arlecchino felice per accidente, in 3 atti.

Il Tradimento fortunato; scenario antico accomodato per il teatro, in 3 atti.

La forza dell' amicizia, in 3 atti.

L'Italiano infrancesato, in 5 atti.

L'Impostore per forza, in 3 atti.

Lo Sciocco divenuto furbo per interesse, in 3 atti.

L'Arlecchino muto per paura, in 3 atti.

Le metamorfosi d'Arlecchino, in 1 atto.

I due Arlecchini, in 1 atto.

Il Padre parziale, in 5 atti.

La desolazione di due commedie, scritta in francese, ed in 1 atto.

Il Giuocatore, in 3 atti.

Il Sospettoso, in 3 atti.

Endimione, ossia l'amor vendicato, in 3 atti.

Il Negligente, in 1 atto.

Arlecchino Cartouche, in 5 atti.

Polifemo, commedia francese in prosa, in 5 atti.

Arcambige, tragedia ridicola in versi, in 1 atto.

L'Italiano maritato in Parigi, commedia francese in prosa, ed in 5 atti; versione della commedia italiana del medesimo autore.

Se uomini di tal fatta siano degni d' essere chiamati artisti, e d'andar confusi coi pittori e scultori, lo giudichi chi ha senno e cuore; in quanto a me, credo che l'Italia possa andar gloriosa di un tal figlio, e la sua memoria aver diritto alla pubblica stima, e ad una celebre fama quanto qualunque più distinto artista.

Vol. I.

STORIA
DEL
TEATRO ITALIANO
DI LUIGI RICCOBONI.

CAPITOLO PRIMO.

Della decadenza della commedia dei Latini, e di quanto c' è rimasto di quella commedia.

Roma, che, prima de' Cesari, aveva innalzato ad un grado supremo le arti, e le scienze, si segnalò del pari per la magnificenza de' spettacoli, e dei pubblici giuochi.

I circhi, i teatri, e gli anfiteatri, di cui rimangono ancora le vestigia, ci

costringono a giudicare con ammirazione della magnificenza, e del gusto de' Romani. Io non parlerò che di quanto è relativo alla materia che tratto (1).

È fuor di dubbio, che le opere che si rappresentavano sul teatro erano di

(1) Geloso com'era il nostro Luigi Riccoboni della gloria nazionale, irritato contro le ardite sentenze del sig.r abate d'Aubignac sul teatro italiano, scrisse la presente storia per ismentire l'autore della pratica del teatro, che nel 2.º libro, cap. VII, parlando dell'unità di luogo, dice: non intendo di parlar qui dei moderni, poichè sa ciascuno, che nulla v'ha di più mostruoso dei poemi, che noi abbiamo veduti dalla rinnovazione del teatro in Italia, e tranne gli eroi del sig.r Corneille, dubito forse, che uno solo ve n'abbia, in cui l'unità di luogo sia rigorosamente conservata, o per lo meno è certo, ch'io non ne ho veduti: e questo sarà stato vero.

Le molte e strambe sentenze dell'abate d'Aubignac sul teatro italiano, fra l'altre nel cap. x del lib. II, che la commedia italiana non ha preso il posto di quella di Plauto, e Terenzio; che non ne ha conservato nè la materia, nè la forma; ch'ella è sempre frammischiata di avventure serie e facete, di personaggi eroici, e

tre specie. La tragedia, la commedia regolare, e quella de' mimi e pantomimi, della quale ne formo una sola specie, avvegnachè fosse diverso il giuoco de' mimi, da quello de' pantomimi, come differenti erano fra loro le commedie *Togata*, *Paliata*, *Tabernaria*, ed *Attellana*.

La commedia latina finì coll' impero

triviali, e che il modo come sono composte, per lo più in 3 atti, e senza ordine di scene, s' allontana dalla condotta degli antichi; e finalmente, che i figli dei Latini sono poco conoscitori dell' arte dei loro padri, hanno fatto bever grosso a molti altri scrittori francesi di quel tempo, e ad alcuni moderni eruditi tedeschi sul conto della nostra letteratura drammatica.

Lo stesso Riccoboni asserisce aver letto in un libro, allora di fresco uscito alla luce, che l'Italia non aveva altra commedia, che la Mandragola del Macchiavello. A' giorni nostri abbiam letto in un celebre scrittore tedesco, che le fiabe del Gozzi sono il miglior ornamento del teatro italiano.

Chi sa cosa diranno i Turchi quando avranno anch' essi un' accademia letteraria.

de'Romani, o non sopravvisse, che poco tempo dopo, e assai languidamente.

San Gerolamo, sant'Agostino, Tertulliano, Lattanzio, e gli altri Padri della Chiesa fecero tutti i loro sforzi per distruggere uno spettacolo, che urtava di fronte la nostra Religione.

La commedia era allora un atto di venerazione ai falsi Dei, e quasi un sacrifizio; costumanza che era mestieri abolire per volgere gli spiriti ad una altra parte, e far rendere al vero Dio omaggi d'una natura ben diversa.

Le esortazioni, e le rimostranze dei santi Padri sortirono il loro effetto. La commedia latina andò di giorno in giorno decadendo, finchè coll'invasione de' barbari fu avvolta nella rovina dell' impero romano.

Dalla invasione de'barbari sino ai tempi di Carlo Magno non ci resta

alcun monumento dello stato del teatro in Italia. Si sa che infiniti manoscritti preziosi si perdettero prima dell'invenzione della stampa: non è quindi maraviglia, se quelli che avrebbero potuto tramandare la memoria di quanto accadeva sui teatri d'Italia, non sono pervenuti fino a noi; ma si può a tutto buon diritto congetturare, che delle tante, e diverse qualità di spettacoli in uso presso i Romani, quelli più lungo tempo si conservassero (nella barbarie de' secoli, che successe alla decadenza dell'impero), che avevano meno bisogno del soccorso della bella letteratura; tali erano i giuochi de' mimi, pantomimi, quelli de' saltimbanchi nelle pubbliche piazze, i baccanali, di cui l'Italia ne richiama la ricordanza in tempo di carnevale; nè male m' appongo se credo che questi spettacoli ci abbiano

conservati alcuni abiti, ed alcuni modi degli antichi mimi, e pantomini, di cui ne abbiamo perduto la traccia.

Chi volesse credere l'abito dell'arlecchino una invenzione recente, s'ingannerebbe a partito. La forma del vestito d'arlecchino non è mai stata nè di veruna moda, nè di veruna nazione: sono pezze di panno rosso, ceruleo, giallo, e verde tagliate a triangolo, e disposte l'una dopo l'altra dalla cima al fondo; un piccolo cappello, che appena copre la sua testa rasa; scarpette senza talloni, ed una maschera nera schiacciata, che non ha occhi, ma solo due picciolissimi fori: bizzarra immaginazione!

Io credo, che le congetture ch' io formo di questo vestimento si terranno ragionevoli, e ben fondate. Io ho motivo di credere, che l'abito d'arlecchino altro non sia, che il vestimento di quella

specie de' mimi, che avevano la testa rasa, e che si chiamavano *planipedes*, e traggo la mia congettura da questo passo d' Apuleio (1): *Quid enim si choragium thimelicum possiderem? num ex eo argumentarere etiam uti me consuesse tragraedi, syrmate, histrionis crocota, mimi centunculo.*

Ecco disegnato in una sola parola l' abito d' arlecchino.

V' hanno alcune altre circostanze nel vestimento d' arlecchino, che manifestano derivare la sua origine dall' abito de' mimi. Per esempio, la sua maschera ci rappresenta quegli antichi mimi, *fuligine faciem obducti.*

L' uso di portar la testa rasa proviene dalla causa, che *Sanniones mimum agebant rasis capitibus.*

(1) Apuleius in apolog.

E perchè non vi rimanga alcun vuoto, esaminiamo più oltre quest'articolo.

Planipes graece dicitur mimus, ideo autem latine planipes quod actores planis pedibus, idest nudi proscenium introirent.

E non vedesi in queste poche righe indicata la calzatura d'arlecchino? Egli ha i piedi semplicemente inviluppati in un pezzo di cuoio, e senza talloni. Dalle piante al capo, l'abito d'arlecchino altro non è dunque, che quello de' mimi de' Latini.

CAPITOLO SECONDO.

Del significato della parola Zanni, *e dell' origine della commedia italiana.*

Io credo avere ad evidenza dimostrata l' origine dell' abito d' arlecchino, o per meglio dire, d' aver fatto vedere, che l' abito de' mimi si è sempre conservato in Italia; ora è di mestieri esaminare profondamente, se il carattere del nostro arlecchino corrisponde a quello de' mimi.

Io spero di farlo vedere non solo rassomigliante, ma positivamente lo stesso, e ciò confermerà sempre più la mia opinione.

L' arlecchino, ed il brighella sono chiamati in Italia Zanni. Tutti i buoni

scrittori italiani non gli hanno diversamente chiamati.

La Crusca: Zannata, cosa da zanni, cosa frivola. Tacito del Davanzati: mattaccini, o zanni ec., che come gli antichi Osci, e Attellani ancora oggi con goffissima lingua bergamasca, o norcina fanno l' arte del far ridere. Canti carnascialeschi: e zanni tutti siamo recitatori eccellenti, e perfetti; ed altrove: di grazia udite un po' che ciarleria insieme fanno que' valenti zanni. Demetrio Falero volgarizzato da Pier Segni accademico della Crusca: ma tali cose hanno più del zanni. Io ho investigato d' onde questo nome di zanni potesse trarre la sua origine, e penso che la difficoltà nasce dal cambiamento della prima lettera. Noi vediamo che non di rado i nostri predecessori in luogo della *s* si sono serviti della *z*. Si

dice Zmirne invece di Smirne. Tutti gli autori della lingua italiana, e i più accreditati hanno detto zambuco per sambuco, zampogna per sampogna, zanna per sanna ec.

Credo dunque, che se invece di zanni si dicesse sanni, noi ci troveremmo sulla dritta via. *Sanna*, *sannae* in latino vale (beffa, motto piccante). *Sannio*, *sannionis* beffeggiatore, buffone.

Se arlecchino, o brighella venissero chiamati sanni, s' intenderebbe facilmente il significato di questo termine, perchè sannio sta per buffone, e tale appunto è il carattere di questi due attori, che nella nostra commedia hanno il carico di far ridere; ed ecco il carattere de' mimi quale ce lo descrive Cicerone (1): *Quid enim potest tam*

(1) Cicero lib. II, n.º 61 de Oratore.

ridiculum quam sannio esse? Qui ore, vultu, imitandis motibus, voce, denique corpore ridetur ipso? Affè che non v'avrà uno solo di sì tarda minerva, che in queste parole di Cicerone non vegga il nostro arlecchino al naturale dipinto. Il signor *Menage*, nel suo dizionario etimologico, opinò molto saviamente da prima; poscia cambiò d'avviso, e fece gran fallo.

Egli dice, che questo nome italiano deriva dal greco barbaro *zannos*. E si fa forte nel parer suo coll'autorità di *Saumaise*, e cita quella di Nonnio Marcello, che parla così: *Sanniones dicuntur a sannis qui sunt in dictis fatui, et in moribus, et in schemis quos moros vocant graeci*; riporta quindi la metà d'un verso di Terenzio (1): *solus Sannio servat domi*. Su

(1) Terentius in Eunucho.

questa citazione di Terenzio brevemente la ragiono così; e se mal non m' appongo, ella non quadra alla nostra bisogna, che in un senso un poco remoto. *Solus Sannio servat domi.* Sannio è il nome proprio d' uno de' servi della commedia, come nome proprio e' non conta, ma secondo la significazione del termine e' può molto tornare in acconcio: se sannio vale per uomo buffone, burlesco, comico, fa per noi, e va di piè pari col detto di Cicerone.

In Francia, ed in Italia si caratterizzano parimenti i personaggi coi loro nomi, e ne fanno fede *le divertissant, le plaisantin* de' Francesi, o il trastullo degl' Italiani, che sono, e in un paese, e nell' altro, buffoni della bassa commedia. Dopo le citazioni greche degli autori nominati dal sig. *Menage*, mette in campo quella di *Nonnio Mar-*

cello, e quella di Cicerone da me già riportate; il che altro non suona fuorchè zanni deriva da sannio. Vossio ancora ci mena a questa conseguenza (1).

Dopo tutto ciò, il sig. *Menage* cambiò d' avviso per una lettera del signor Carlo Dati, celebre accademico della Crusca del suo tempo. Il sig. *Menage* è stato cortese, più che non doveva, verso gl'Italiani. So ch' egli era in gran commercio letterario con tutti gli scienziati d'Italia, ed andava debitore agl'Italiani, mercè le memorie dei più dotti accademici della Crusca, del perfezionamento di tutte le sue opere fatte sulla loro lingua, sia per le traduzioni di alcuni più bei passi dei nostri poeti,

(1) Vossius Institutione poëtica lib. II, c. XXXII, §. 4. Sanniones mimum agebant rasis capitibus; et cap. XXXI, §. 6, *sulla fine*. Aliqua modulati sannionum instar obvium quemque atque id stantes irridebant.

sia per il suo libro dell' origine della lingua italiana; ma in onta della verità, e del proprio convincimento doveva egli adularli a tal segno? Dal canto mio sono persuasissimo, che il signor Carlo Dati prese un granchio sull' etimologia del nome Zanni. Non trascriverò qui tutta la lettera italiana del sig. Dati, come fece il sig. *Menage*, per due ragioni, perchè a nulla varrebbe il farlo per coloro, che hanno sott' occhio il dizionario etimologico del sig. *Menage*, ed annoierebbe coloro che nulla sanno della lingua italiana. Darò un estratto dell' opinione del sig. Dati, e delle ragioni, ch' egli mette in campo, per far vedere che Zanni non discende dal greco Zannos, ma dal latino *Sannio.*

Il signor Carlo Dati pretende, che Zanni altro non significhi che Gianni, perchè in lingua toscana, Gianni sta

per sincope di Gioanni. Egli asserisce, che i Lombardi scambiarono il nome Gianni in Zanni, perchè nella loro lingua corrotta in luogo di pronunziare Giancarlo, Gianpietro, pronunziano Zancarlo Zanpiero: se questa corruzione fosse nata dai Lombardi, i poeti fiorentini, ed i buoni accademici della Crusca non avrebbero fatto eco alla barbarie d' una parola lombarda cotanto ridicola. Come dar si potrebbe che Bernardo Davanzati, Pietro Segni, ed i canti carnascialeschi, citati al principio del capitolo, avessero detto Zanni invece di Gianni? Da tutte le opere dell' accademia di Firenze mi è noto come la pensano su questo argomento i signori Fiorentini.

Sappiamo tutti come bandirono la croce al sig. Conte Baldassarre Castiglioni, perchè aveva detto nella lettera,

e nel primo libro del Cortigiano, ch'egli aveva scritto in lingua comune italiana, e non in lingua toscana.

Sono note tutte le dissertazioni fatte dall' accademia della Crusca contro il Castelvetro nella gran contesa per la canzone d'Annibal caro: *Venite all'ombra de' bei gigli d'oro:* il Tasso, e tant' altri non ne furono esenti (1).

Tutti cotesti scritti dell' accademia di Firenze non avevano di mira, che di escludere alcune voci lombarde, che tutta l'Italia tiene per buone.

Ed il signor *Menage* che per certo sapeva, ed aveva letto tutte queste opere, perchè ne aveva gran bisogno, dovendo scrivere sulla lingua italiana, come ha potuto persuadersi, che gli accademici della Crusca avessero ricevuto

(1) È questa una disputa che vive ancora, e non ha apparenza che voglia terminare così presto.

per buono un vocabolo così corrotto delle due Lombardie?

Bernardo Davanzati dice, come abbiamo di sopra veduto, che gli Zanni erano attori di teatro, che nella lingua bergamasca, o norcina hanno l'arte di far ridere: dunque vi avevano dei Zanni in Toscana, che non parlavano la lingua di Bergamo, che è una città di Lombardia; ma la lingua di Norcia che è una città limitrofa della Toscana dal lato di Romagna; perchè dunque i Toscani non chiamavano i Zanni Gianni? E' fu perchè la corruzione del vocabolo, e lo scambio della lettera *s* in *z* è stata forse opera de' primi Toscani; i Toscani successivi gl' imitarono, e tutta l' Italia fece lo stesso; all' incontro il cambio della lettera *g* nella lettera *z* è una corruzione parziale della Lombardia, sempre da' Toscani condannata: essi

hanno potuto dire Zanni invece di Sanni; ma non pronunziarono, nè pronunzieranno giammai Zanni invece di Gioanni. Piaccia quanto sa piacere al sig. Carlo Dati, che il nome di Gioanni sia divenuto spregievole, e ridicolo in Italia, ma non ne verrà mai perciò, che i Toscani ne abbiano cambiata la pronunzia.

Monsignor della Casa nelle sue rime bernesche accusa il nome di Gioanni siccome ignobile, ma nulla dice, che possa applicarsi ai Zanni di teatro; questo poverello nome di Gioanni incontrò la medesima sventura in Francia, nè saprei come, o perchè. Chi ci dirà con certezza la ragione per cui in Francia, allorchè accade di dar a taluno dello sciocco, dello stupido, si dica Nicodemo?

Hauteroche nella sua commedia il Lutto, ha dato il nome di Nicodemo ad

un attore sempliciotto, ch' egli introdusse nell' azione: forse egli fu il primo, che pose questo nome sulle scene, ed ecco come il nome, e l' applicazione passarono in proverbio. Di questa istessa riflessione si serve il sig. Carlo Dati per congetturare che uno dei primi arlecchini si chiamasse Gianni, e che quindi questa denominazione sia rimasta in eredità per tutti gli altri arlecchini. Ebbene, se così la vuole il sig. Dati, se l' abbia; ma giammai i Toscani che avevano un arlecchino, che parlava la cattiva lingua di Norcia, l' avrebbero chiamato Zanni, ma Gianni; che ove pur fosse, come la vuole il sig. Dati, perchè questo nome non è rimasto a qualch' altro degli arlecchini di Lombardia? In tutto il teatro di Flaminio Scala, il primo che abbia stampato le Selve delle commedie recitate all' improvviso,

noi non incontriamo, che Arlecchino, Pedrolino, Truffaldino, Trivellino, e tant' altri. La congettura adunque del sig. Carlo Dati trovasi in contraddizione colle regole della buona pronunzia della lingua, e con tutti i monumenti, che rimangono dell' antica commedia.

Il signor Carlo Dati si fa forte, coll' autorità del Varchi, allegando, che nel suo libro dell' Ercolano chiama l' arlecchino Gianni in luogo di Zanni. Una tale citazione mi recò a prima giunta stupore, non perchè l' autorità del Varchi avesse potuto farmi mutare d' avviso; ma non mi ricordava, che tale asserzione mi fosse caduta sott' occhio nella lettura da me fatta di recente del suo Ercolano; se l' avessi veduta non gliel' avrei menata buona così di leggieri. Volli dunque verificarla: rilessi l' Ercolano del Varchi. Parlando dei

diminutivi de' nomi propri, il Varchi ai nome di Gioanni alla pagina 256 della stampa del 1570 dice, che il suo diminutivo è Gioannino, o Giannino, Gianni e Nanni. Non v'ha che rispondere: Gianni è uno dei diminutivi di Giovanni; ma non si tratta dell'arlecchino chiamato Zanni. Allorchè gli cade di far motto del nostro Zanni, ecco come parla alla pagina 259: ma se alle conghietture si può prestar fede e anche parte alla sperienza, credo che i nostri Zanni facciano più ridere, che i loro mimi non facevano, e che le commedie del Ruzante di Padova così contadine, avanzino quelle, che dalla città d'Attella si chiamavano attellane.

Il mio esemplare dell'Ercolano è della stampa del 1570. Volli vedere l'altra del 1580, e trovai alla pagina 216 la parola Zanni stampata con tutta esattezza.

Non so dunque indovinare, donde il Dati abbia scavato il testo del Varchi.

Il signor *Menage*, dopo aver trascritta la lettera del Dati, esce in campo con una citazione spagnuola del *Covaruvias*; copio due sole righe che, a mio avviso, invece di dar forza all'assunto del sig. *Menage*, lo distruggono affatto. Il *Covaruvias* autore spagnuolo, nel suo Tesoro della lingua castigliana, parlando dei ciarlatani, dice: *y acostumbran a traer con sigo un sane que es como en Espana el bobo juan.*

Il sig. *Menage* si è fitto in capo che ciò basti a convalidare l'opinione del sig. Carlo Dati, e s'inganna a partito. In quanto a me, penso che il dotto autore spagnuolo aveva esaminato assai bene d'onde veniva l'origine del nome Zanni, e convinto che deriva da Sannio, non scrisse nella sua lingua Zane, ma Sane.

Il signor Carlo Dati cita un passaggio d'uno scritto latino moderno nello stile di Merlin Coccai, in cui volendo dire che un tale aveva fatta la parte di Zanni nella commedia, dice *fecerat joanem.* Se l'incognito autore di questa buffoneria avesse un tantino di fama, perdonerei al sig. Carlo Dati d'averlo citato; ma che vale farsi largo con un testo di pessimo latino a fronte di Cicerone, che parla sì giusto, e sì chiaro? Affè che il sig. Dati appoggia la sua opinione a debolissimi sostegni. Io non proseguirò più oltre, e credo poter conchiudere, che il sig. *Menage* disse bene da prima, e si lasciò trar in inganno da poi. Zanni deriva da Sannio, e non v'ha dubbio. Sannio, giusta Cicerone, è un mimo che colla bocca, col volto, coi gesti, colla voce, coi movimenti del corpo fa ridere gli spettatori, e tale

è il nostro arlecchino. Da quanto si è detto in questo, e nel precedente capitolo, appare manifestamente, che una delle specie della commedia latina siasi sempre mantenuta viva in Italia, mentre l'altre nazioni rimasero lungo tempo senza alcuna sorta di commedia; e che quelle, che in oggi si rappresentano, non sono, che imitazioni delle commedie serie de' Latini, nè possono vantare, come la commedia italiana, di trar la loro origine direttamente dalla commedia de' Latini (1).

(1) Dopo quanto abbiamo veduto intorno l' arlecchino, i comici italiani potranno rispondere al sig. Schleghel, che non abbiamo d'uopo di gonfiarci, sapendo assai prima ch' ei lo dicesse, che l' arlecchino discende dagli antichi Romani, ed è dal nostro Riccoboni comico italiano, ch' ei trasse questa notizia, della quale ci credeva ignari, e che ci farebbe gonfii di buffonesca alterigia, ove nota ci fosse. Mi fa poi

CAPITOLO TERZO.

In qual tempo la commedia italiana ha preso una forma, e perchè questa commedia fu chiamata histrionatus ars.

Cassiodoro alla vigesima epistola assicura, che ai tempi di Teodorico il teatro non era in Italia abolito (1). Cassiodoro morì verso l'anno 560. Se nel sesto secolo della nascita di Gesù Cristo i giuochi de' mimi, e de' pantomimi fiorivano ancora, si può presumere, che

maraviglia come il Riccoboni non abbia parlato della derivazione altresì della maschera il Pulcinella, che vanta l' istessa origine dell' arlecchino.

(1) Constituatur a vobis Prasini pantomimus quatenus sumtum quem pro spectaculo civitatis impedimus, electis contulisse videamur. Cass. lib. I. Var. epist. XX.

questi giuochi furono sempre accreditati in Italia, o che ne risentirono danno soltanto dai varii cambiamenti avvenuti negli usi, e nel gusto di quei popoli. Ciò che vi ha di certo, si è, che s. Tommaso d'Acquino, che viveva nel 1224, parla della commedia del suo tempo come d'uno spettacolo, che sussisteva molti secoli prima di lui. Ne' tempi di s. Tommaso non v'era in Italia idolatria: la Religione cristiana era la sola regnante, nè v'aveva, tutto al più, che alcune eresie da combattere. Dunque i giuochi e gli spettacoli de' Latini essendo distrutti, la commedia di que' tempi era rappresentata dai Cristiani; e su di ciò non cade alcun dubbio, perchè s. Tommaso non ne parla, che per esaminare se potevasi esercitare quest' arte senza peccato.

Convinti una volta, che il teatro

d' Italia è stato occupato sino ai tempi di s. Tommaso dai discendenti degli antichi mimi, non dee recar maraviglia, se, sovra il suo teatro, veggonsi tuttavia alcuni loro abiti, e personaggi. Nel tempo de' Romani, i mimi erano idolatri; ed allorquando i loro spettacoli furono accomodati alle regole della Religione cristiana in modo da poter esser tollerati, vi successero i Cristiani; ma in qual tempo precisamente avvenisse un tal cambiamento, nè io so dirlo, nè credo, ch' altri il possa; ma si può assicurare in generale, che questo cambiamento accadde a poco a poco, ed a misura che la Religione cristiana acquistava forza, e potere.

A maggior chiarezza di quanto ora dissi, è di mestieri considerare che san Tommaso d' Acquino, parlando

della commedia del suo tempo, la chiama sempre *histrionatus ars*, e quelli che la rappresentavano *histriones*, ed esaminare, perchè non la chiama *comoedia et comoedi*. Si uscirà facilmente dal guazzo, ove ricordar si voglia ciò, che sul principio di quest' opera fu detto, cioè, che avevano i Romani molte specie di commedie. Commedie serie e regolari, come quelle di Plauto, Terenzio ec., che conservarono il nome di commedie eccellenti; e commedie più adatte ai giuochi de' mimi, come quelle che si chiamavano attellane, perchè tolte dai Romani al teatro della città d' Attella. Questi giuochi chiamavansi anch' essi commedia, ma perdettero in seguito questo nome, ed ecco in qual modo: i giuochi de' mimi e pantomimi, che non consistevano da prima, che in danze ed atteggiamenti,

avendo avuto bisogno per tenersi in credito del soccorso della parola, quegli attori, che si chiamavano *histriones*, si posero a recitare le commedie che più quadravano col loro carattere, e le più acconcie furono le attellane; e tali rappresentazioni recitate quindi da attori chiamati *istrioni* non furono più chiamate commedie. Egli è dunque con ragione che san Tommaso si è servito di queste espressioni *histriones* (1) ed

(1) Questa parola *histriones* fu argomento di lunghe discussioni fra i critici; e nelle *Mémoires de l'Académie des inscriptions* tom. 21, pag. 191, ve n' hanno alcune interessanti sulle parole di Tito Livio, che dopo aver narrato il fatto di Andronico Livio, che essendoglisi offuscata la voce, chiestane licenza al popolo, trasse sulla scena un suo allievo, il quale mentre cantava accompagnato dal flauto, era da lui atteggiato, ed i suoi gesti erano tanto più vigorosi, perchè niun impedimento gli frapponeva l'uso della voce. Colpito da questa per me incomprensibile stravaganza, lessi la prima decade di Tito Livio lib. VII,

histrionatus ars, parlando dei commedianti, e delle commedie del suo tempo, perchè infatti non erano che quei giuochi rappresentati da' mimi chiamati istrioni, che si sono mantenuti in Italia sino al secolo di s. Tommaso; e queste espressioni, non a caso da lui impiegate, sono una novella prova

dove si narra quest' aneddoto, e rimasi tuttavia incerto della verità del fatto, malgrado l' asserzione dell' elegante storico latino; ma in quella stessa decade trovai l' etimologia perfetta del nome *Histriones*, che, a mio avviso, è meno umiliante del *comoedi;* poichè commedia derivando da Komachiu banchettare, così *comoedi* saranno *banchettanti*, e la derivazione non è gran fatto illustre. Ecco all' incontro quella che ci dà Tito Livio degli *Histriones*:

Poichè la violenza della peste, nè per umano consiglio, nè per divino aiuto, non cessava, vinti gli animi da superstizione, dicesi, che fra le altre cose adoperate a placare lo sdegno degli Dei, s' introducessero i giuochi scenici, cosa affatto nuova a quel popolo bellicoso, che i soli spettacoli del circo aveva infino allora veduti. Fu questa, com' esser sogliono

della nostra congettura. Se la commedia francese, com' è rappresentata al dì d' oggi, avesse regnato ai tempi di s. Tommaso, non l' avrebbe denominata *histrionatus ars*. Ora, avvegnachè s. Tommaso dia a' comici del suo tempo il nome d' istrioni, siccome discendenti degli antichi mimi, e perchè i loro giuochi s' accostavano più a quelli dei

da principio tutte le cose, di lieve momento, e di peregrina forma. Alcuni giocoglieri fatti venire dall' Etruria senza versi di sorta alcuna o movimento d'imitazione de' carmi a suon di flauto, saltando, menavano alla foggia loro non oscene danze. La gioventù Romana prese poscia ad imitarli, scherzando vicendevolmente fra loro con rozzi versi, nè discordi dalle cose dette erano i moti.

Ebbe plauso la cosa, e col ripeterla di frequente, venne in uso. Gli attori furono chiamati istrioni dalla etrusca parola *Hister* (flauto), con cui si appellavano i giocoglieri, e non usavano già più i rozzi, e mal tessuti versi fescennini, ma una specie di satira composta a metro, ed accompagnata da canto, e salto regolato a suon di flauto. Livio Andronico fu il primo,

mimi, che alle commedie regolari rappresentate da quelli, che chiamavansi *comoedi*; ciò nulla di meno cotesti istrioni, divenuti cristiani, avevano allontanato dai loro giuochi tutto ciò che poteva renderli scandalosi. S. Tommaso dà sugl'istrioni del suo tempo un giudizio assai differente da quello che i Padri de'primi secoli portavono su quelli dei tempi loro. Allorchè quei Padri parlavano delle commedie regolari de'Pagani,

alcuni anni dopo, che dalla satira osasse tessere un'azione con argomento, recitando egli stesso, come in allora tutti solevano, i suoi versi. Se così è, non credo che s' abbia a menar tanto rumore sulla parola *istrioni*, perchè sia posposta a quella di commedianti; solamente mi pare che il nome d'istrioni si allontani adesso un po' troppo dal senso dell' impiego, a che sono ora gli istrioni destinati, e perchè gli attori non s' accompagnano più col flauto, coi salti, coi giuochi. I Greci chiamavano i comici, *ipocriti*, da ipocrisia, che vale finzione, imitazione del vero, ed avevano, a mio credere, più ragione.

dicevano: *comoediae, et tragoediae horum meliora poëmata* (1). *Et haec sunt scenicorum tolerabiliora ludorum, comoediae scilicet et tragoediae* (2).

Ma se si trattava de' giuochi degli istrioni, la loro voce era un fulmine contro gli abusi che vi regnavano. *Histrionum impudicissimi motus quid aliud nisi libidines, in quibus infames foeminas imitantur, libinesque quas saltando exponunt docent* (3).

Ma san Tommaso veggendo, che i giuochi degl' istrioni del suo tempo potevano essere scevri da sì vergognosi disordini, esaminando se la professione d' istrione può essere riguardata come lecita, si esprime così (4): *Ludus*,

(1) Tertull. de Spectaculis.

(2) S. August. de Civit. lib. 2, cap. 8.

(3) Lact. lib. 6, Divin. institut. cap. 20.

(4) Divus Thomas 2. 2., quaest. 168, art. 3 in responsione ad tertium.

sicut dictum est supra, est necessarius ad conversationem vitae humanae: ad omnia autem quae sunt utilia conversationi humanae deputari possunt aliqua officia licita, et ideo etiam officium histrionum quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendum, non est secundum se illicitum, nec sunt in statu peccati, dummodo moderate ludo utuntur, id est non utendo aliquibus illicitis verbis, vel factis ad ludum, et non adhibendo ludum negotiis, et temporibus indebitis, unde illi qui moderate eis subveniunt, non peccant, sed juste faciunt mercedem ministerii eorum eis tribuendo. Et licet D. August. super Joan. dicat quod donare res suas histrionibus, vitium est immane, hoc intelligi debet de illis qui dant histrionibus, qui in ludo utuntur

illicitis, vel de illis qui superflue sua in tales consumunt, non de illis histrionibus, qui moderate ludo utuntur. Queste ultime parole di s. Tommaso fanno vedere a tutta evidenza, che ai suoi tempi v'erano istrioni, *qui moderate ludo utuntur.* Sant' Antonino esaminò la medesima questione, e fa uso dell' autorità di s. Tommaso per deciderla giusta il parere del Santo (1): *Histrionatus ars quae deservit humanae recreationi, quin necessaria est vitae hominis secundum D. Thom.* 2. 2, *quaest.* 168, *art.* 3 *in resp. ad* 3, *de se non est illicita, unde et de illa arte vivere non est prohibitum, ita tamen quod fiat, observatis debitis circumstantiis locorum, temporum, et personarum; non enim*

(1) Sanctus Antoninus in 3 part. suae Summae, tit. 8, cap. 4, sess. 12.

decet clericum talia exercere. Ed altrove: *Non oportet, nec in Ecclesia, nec tempore poenitentiae ut quadragesimae.*

Tutto dunque concorre a confermare la nostra opinione, che la commedia italiana, ai tempi di s. Tommaso, derivava da quella rappresentata dagli antichi mimi. Da quell' epoca in poi, il carattere d' arlecchino, e degli altri mimi del teatro italiano si son resi ancor più castigati, e non ledono nella minima parte la decenza (1).

I comici italiani del XIV. o XV. secolo diedero all' arlecchino il carattere

(1) Convien dire, che ai tempi di Riccoboni andasse ben diversa la facenda, poichè ai giorni nostri l'immoralità e l'indecenza erano giunte a segno da nauseare il più scostumato libertino. Proibita la commedia all'improvviso, e costretti gli arlecchini e gli altri attori mascherati a non dire in teatro, che quanto la censura permetteva, si trovarono fuori di centro,

d' un balordo, ghiottone, e maligno, conservandogli ingegnosamente i gesti, e i giuochi de' mimi. Siccome col tempo le cose si perfezionano, in Francia gli autori francesi, che composero commedie per i comici italiani nostri predecessori, lo hanno fatto spiritoso, e scienziato. Non ha guari un illustre autore l'ha fatto moralizzare con generale applauso; io non so come penseranno i nostri successori, e qual nuovo carattere gli daranno.

e a poco a poco scomparvero dalla scena. Alcuni si posero a far i caratteristi, ma duravano molta fatica a trattenersi da quei movimenti, quanto ridicoli in un attore mascherato, altrettanto stomachevoli in un attore vestito cogli abiti convenienti al suo carattere, e da quei motti, e lazzi pieni di sale nella commedia all' improvviso, ed insipidi ed improprii nella commedia scritta.

CAPITOLO QUARTO.

Di quale specie di commedia facessero uso i comici del X., XI., e XII. secolo. Commedie scritte nel 1300, e nel 1400. Tragedie e commedie scritte nel secolo decimosesto.

Da quanto si è detto nel capitolo precedente per dimostrare che i mimi rimasero sempre padroni del teatro italiano, si può prender norma per iscoprire quale specie di commedia si rappresentasse in Italia ne'secoli precedenti il XV.

E poichè gli antichi mimi avevano adottate le *attellane*, ch'erano le farse de' Latini, v'ha luogo a credere, che i mimi moderni imitassero quel genere di

opere, anzichè le commedie regolari di Terenzio, e Plauto; e quella specie di farsa si rappresentava, non v'ha dubbio, all' improvviso.

Noi vediamo sul nostro teatro la commedia improvvisata. Chi l'ha introdotta? Ella è rappresentata dai discendenti degli antichi mimi; e non ne viene di natural conseguenza, ch' ella è un'antica tradizione di recitare una specie di commedia, a cui l'improvviso vi si acconcia a maraviglia, e vi accresce grazia, e vivacità? Egli è vero che i soggetti di queste antiche commedie, che noi chiamiamo in italiano scenarii, non sono giunti infino a noi; io n' ho qualcuno di circa cent' anni addietro; ma non vi si può intender nulla, perchè ogni scena non contiene che tre o quattro parole. La barbarie de' secoli precedenti il secolo XIV. non poteva

produrre commedie del genere di quelle di Plauto, e di Terenzio, le quali non rinacquero che verso l'anno 1300, giacchè io sono persuaso che v'ebbero commedie regolari prima dell' invenzione della stampa, e per conseguenza assai prima delle edizioni che abbiamo. Per esempio, la Floriana fu stampata la prima volta nel 1523, ma il frontispizio della 2.ª edizione del 1526 indica ch' ella è stata composta molto tempo prima. Commedia antica (vi si legge) emendata coll' exemplare del proprio autore, in terza rima.

Dopo mature riflessioni, io sono d'avviso, che questa commedia fu scritta, per lo meno, cent' anni prima che fosse stampata, e fors' anche prima dei tempi del Dante. È fuor di dubbio, che la lingua di questa commedia è più aspra di quella del Dante: ella è scritta in

terza rima frammischiata d'ottave in versi di undici sillabe, e d'altre stanze di brevi versi all'usanza delle antiche ballate carnascialesche della città di Firenze. Ora dunque questa maniera di scrivere commedie non può essere del secolo decimoquinto, ma bensì molto anteriore.

La Calandra di Bernardo Divitio da Bibiena, poi Cardinale, è parimenti stampata del 1523, malgrado che l'edizione dell'esemplare, che trovasi nella Biblioteca del Vaticano, giusta il catalogo dell'Allacci, sia del 1524. Ma su quest'articolo non posso prender abbaglio, perchè io ho l'edizione del 1523 (1).

La Calandra è scritta in prosa, e in bella lingua. Il Cardinale Bibiena

(1) Stampata in Venezia da Zuane Antonio, e fratelli da Sabio. 1523 del mese di maggio.

morì l'anno 1520. La Calandra non può essere che un lavoro della sua prima gioventù, perchè di buon' ora fu chiamato a grandi impieghi, che non gli lasciavano tempo di dedicarsi ad opere di tal sorta. Penso dunque, che questa commedia fu scritta prima del 1490 nel tempo ch' egli era Segretario di Lorenzo de Medici, che lo aveva incaricato dell' educazione del giovane Cardinal Giovanni de Medici suo figlio.

Il Cardinal Bibiena nel dar conto delle ragioni che il mossero a scrivere in prosa la sua commedia, dice chiaramente, che prima di lui molt' altri avevano scritte commedie in versi italiani, ed in versi latini. Il catalogo dell' Allacci ce lo dimostra anch' esso; eppure si dà l' onore alla Calandra d'essere chiamata la prima commedia

italiana: tutte le altre scritte nel secolo XIV. e XV. sono poste da alcuni scrittori italiani nella classe delle farse, nè so perchè. Dal 1300 al 1500 la lingua italiana prese una più bella forma incominciata dal Dante, e proseguita dal Petrarca, e dal Boccaccio. Sul principio del secolo XVI. molti grand' uomini arricchirono d'onore il teatro italiano con una infinità di commedie e tragedie. La Calandra del Cardinale Bibiena è citata come la prima commedia. Poco tempo dopo comparvero le quattro commedie dell' Ariosto, scritte da lui prima in prosa, e poscia in versi. In quanto alla Scolastica, sua quinta commedia, la compose a dirittura in versi; ma la lasciò imperfetta, e dopo la sua morte, la condusse a termine suo fratello.

All' incirca la medesima epoca Gio. Giorgio Trissino pubblicò la commedia

i Similimi scritta in versi. Dietro l' esempio di questi due grand' uomini, un buon numero di poeti composero in seguito eccellenti commedie, chi in versi, e chi in prosa, come si può facilmente vedere dal mio catalogo (1).

È di mestieri riflettere, che sebbene molte di queste commedie siano state scritte in prosa, sono con tutto ciò apprezzatissime.

(1) Assai prima della Calandra del Bibiena e delle commedie dell' Ariosto, comparvero alla luce due commedie di Giovanna d' Arcangelo di Fiore da Fabriano, Don Cella di Livio del Chiavello, che morì nel 1426, intitolate: una le Fatiche amorose, l' altra la Fede. Nelle nozze di Bianca Maria con Francesco Sforza di Milano dai nobili concittadini fu recitata l'Amante fedele, commedia di Ferdinando Silva cremonese, che fiorì nel 1441. Galeotto Marchese del Carretto compose il Tempio d' amore, commedia in varii metri di rima, e con 42 interlocutori. Molte furono le commedie stampate, e recitate nel 400. Vedi l' Allacci, Francesco Saverio Quadrio, e Napoli Signorelli.

Quelle del Firenzuola, Salviati, Domenichi, Lorenzino de Medici, d'Ambra, e di tant' altri fanno testo in lingua.

Tutti questi autori, e gli altri numerosissimi hanno imitato e recato in lingua italiana tutto quanto ci era dai Latini rimasto, e fecero con ciò vedere, che i figli non avevano obbliata l'arte de' loro padri, come se lo immaginò il sig.^r d'Aubignac. Lo stesso accadde della tragedia. Il Trissino pubblicò la Sofonisba, ed alla stessa epoca il Ruccelai la Rosmunda. Fa maraviglia il vedere come i poemi drammatici italiani furono perfetti fino dal nascer loro. Imitatori de' Greci, e de' Latini, non potevano gli autori italiani uscir di via, ed i loro primi passi furono franchi e sicuri.

Dopo il Trissino, ed il Ruccelai a nessuno de' molti poeti, che vennero

dopo, è mai caduto in mente di comporre tragedie in prosa ed in tre atti, nè intermezzate di grandi, e di buffoni, come asserisce il sig. d'Aubignac, ma tragedie in versi di cinque atti con i cori. Tutte queste tragedie sono talmente ristrette nelle regole prescritte, che si può dire avere gli autori troppo scrupolosamente seguiti i precetti dell' arte, e troppo letteralmente imitato gli originali greci; ne derivò quindi, che le tragedie composte dal 1500 sino al 1600 circa furono giudicate in Italia troppo crudeli, e non recavano diletto: finalmente l' orribile spinto all' eccesso, rivoltò gli animi degl' Italiani da sì fatto genere di spettacolo. Non si contentarono i poeti di far che i figli uccidessero le loro madri, o i padri i loro figli, che portarono sulla scena urne, in cui erano rinchiuse le mem-

bra dei massacrati figli, che si estraevano dall' urna a pezzo a pezzo, e si mostravano agli spettatori.

Cotesto genere di tragedia, che di leggieri si poteva correggere dal lato dell' orrore, come fecero altre nazioni, comparve in un momento troppo funesto, e non solo cadde per la citata ragione, ma svanì del tutto mercè la corruzione delle belle lettere in Italia.

CAPITOLO QUINTO.

Di quale specie di commedia facessero uso i comici mercenarii sul principio del secolo XVI. Decadenza delle belle lettere in Italia. Corruzione della buona tragedia, e della buona commedia.

Quantunque la commedia regolare abbia avuto nascimento in Italia sul finire del secolo XIV., ciò non di meno coloro che facevano professione di comici non abbandonarono le loro antiche commedie, e continuarono a recitare all'improvviso; ne ho meco le prove nei scenarii di coteste commedie o stampati, o manoscritti. Ma sul principio

del secolo XVI. quando l'Italia la vinceva su tutte le altre nazioni in fatto di belle lettere, l'emulazione ed il gusto delle scienze avendo riunite molte società di dotti, la maggior parte di coteste accademie, sia per diletto, sia per ricondurre il Pubblico ad un genere di spettacolo più regolare, fecero prova di rappresentare le commedie scritte de' migliori autori di mano in mano, che venivano alla luce. I comici mercenarii non posero animo, nè opera a simile impresa, e per certo vi avrebbero fatto cattivo giuoco.

Flaminio Scala detto Flavio, che era un comico illustre, e capo d'una Compagnia, non rappresentava altre commedie, che quelle che vi avevano sempre regnato, vale a dire: favole all'improvviso col nostro arlecchino, nel tempo stesso che gli accademici,

di cui testè feci motto, rappresentavano le commedie regolari da un secolo in Italia comparse. Questo stesso Flaminio Scala l'anno 1611 fece stampare il suo teatro, che non è scritto in dialogo, ma solamente esposto in semplici scenarii, che non sono così concisi, come quelli di cui ne facciamo noi uso, e che esponiamo attaccati alla muraglia del palco scenico dietro le quinte, ma che pure non sono tanto prolissi da poterne trarre la minima idea del dialogo; essi spiegano soltanto ciò che l'attore deve fare in scena, e l'azione di che si tratta, e nulla più.

Flaminio Scala adunque fu il primo che compose e fece stampare i scenarii delle commedie. Il piano delle sue favole è debolissimo, e direi quasi cattivo; ma ciò che più monta, si è, che una gran parte delle sue com-

medie è scandalosissima; con tutto ciò avendo egli avuto il merito dell'invenzione, fu ricolmo d'elogi dai migliori poeti del suo tempo; i loro sonetti sono alla testa del suo libro, ed innalzano quest'autore al più alto grado di gloria, come quegli che aveva esposte le migliori commedie fino a quell'epoca comparse.

Nè convien credere, che quando que'valenti poeti furono così generosi delle loro lodi verso Flaminio Scala, abbiano essi avuto in animo d'innalzarlo al dissopra degli eccellenti autori suoi contemporanei, o paragonare le sue cattive favole, recitate all'improvviso, colle belle commedie scritte del Lasca, del Secchi, e di tant'altri di que'tempi: ella sarebbe una matta opinione. No, signor d'Aubignac! andava ben diverso la facenda; quei poeti,

che facevan plauso al teatro di Flaminio Scala si spiegano assai apertamente, dicendo, che sino a quel tempo i comici non avevan rappresentato commedie, che valessero quelle del suo teatro, che è quanto dire, del teatro comico de' comici mercenarii. Le buone commedie uscite alla luce e stampate al principio del secolo XVI. avevano aperto gli occhi a Flaminio Scala, che seppe dare una miglior forma al suo teatro, il quale, comecchè eccellente, forse in quanto al giuoco, ed al nervo comico, era però totalmente sprovveduto di quella condotta necessaria all'armonia dell'azione teatrale, che deve progredire per quelle vie dalla ragione, e dal buon senso indicate.

Non riuscirà discaro il sapere, che si fu al tempo di Flaminio Scala, che le donne comparvero la prima volta

sulla scena, vale a dire, verso l' anno 1560; e se Flaminio Scala non era ancora a quell'epoca comico, può esserne stato testimonio. Io ho cotesta nozione dalla testimonianza di Pietro Maria Cecchini detto Frittellino, che rappresentava le parti d'arlecchino. Nel suo libricciuolo, dei *Discorsi sulla commedia*, ei narra, che le donne non furono ammesse sulla scena, che da cinquant'anni prima della pubblicazione del suo libro. La sua opera fu stampata, e dedicata al Cardinale Borghese l'anno 1616. Dunque Cecchini era contemporaneo di Flaminio Scala. È facile comprendere che ambi questi attori furono vicini a quell'epoca, e si può assicurare, ch'essi hanno veduto le prime commedianti che calcarono la scena. Lo stesso Cecchini ci fa sapere, che prima di quell'epoca, le parti da

donna erano rappresentate da giovanetti vestiti d'abiti femminili (1).

Da quanto si è fin qui detto non si andrebbe gran tratto fuori di strada, se si credesse, che le commedie scritte non erano adottate dai comici di professione di quell' epoca. Egli è vero che stettero lunga pezza senza arrischiar tanto con un Pubblico, che aveva gran trasporto per le buffonerie, e per una specie di comico poco adatto alle commedie regolari, e continuarono lungo tempo a recitare commedie all' improvviso, finchè alcuni più coraggiosi arrischiarono di rappresentare commedie scritte; e posso assicurare che la maggior parte delle migliori, dopo essere

(1) Questa costumanza non è gran tempo che si è perduta. Innocenzo XI. proibì alle donne di calcare le scene in Roma, e furono sostituiti dei giovanetti. Un tale divieto durò fino al 1798.

state esposte dagli accademici, vennero recitate dai comici. Cecchini lo conferma nel suo trattatello sulla commedia. Molte commedie furono composte da poi per i comici, che prima degli accademici le rappresentarono in pubblico: citerò tre soli esempi per non andar tanto per le lunghe. Commedia di Agostino Ricchi da Lucca intitolata i tre Tiranni, recitata in Bologna a N. Signore, ed a Cesare il giorno della commemorazione della corona di S. M. Altro esempio: gl' Inganni, commedia del sig. Niccolò Secchi, recitata in Milano l' anno 1547, dinanzi alla Maestà del Re Filippo. E per la terza volta le due Persilie, commedia di Gio. Fedini, pittore fiorentino, fatta recitare dagli illustri signori, il sig. Gerolamo, e il sig. Giulio Rossi de' Conti di san Secondo, alla presenza delle gran Principesse di

Toscana il dì 16 febbraio 1582 in Firenze.

Nel frontispizio del libro di queste tre commedie non vi si legge l' accademia che le rappresentò, circostanza da non trascurarsi in sì gloriose occasioni; è forza quindi presumere, che queste tre commedie furono rappresentate dai comici, che lasciavano in riposo il loro arlecchino, quando non avevano d' uopo dell' opera sua: questa congettura è tanto più probabile in quanto che il Pastor fido del Guarini fu, dal giorno che comparve, costantemente rappresentato dai comici: da que' comici istessi che avevano recitato il giorno prima Arlecchino servo sciocco, o Arlecchino maestro d'amore, che sono antiche commedie all' improvviso, mimiche, e senza molta condotta, che sussistono tuttavia sul nostro teatro.

A' miei tempi la cosa camminò del pari nelle rappresentazioni in versi, o in prosa, ove l' arlecchino non poteva aver parte (1).

Non si può rivocare in dubbio, che i comici non recitassero nel medesimo tempo la commedia all' improvviso, e la tragedia, e la commedia scritta, e con ciò il teatro aveva le due qualità di rappresentare il grande, e il buono, il giocoso, e il comico.

Questo metodo durò sempre fino alla mia partenza dall' Italia, senza che nessun comico, nè del mio tempo, nè de' nostri predecessori potesse darsi vanto d' essere stato il primo, ma si è sempre seguito l' uso di già stabilito.

Il secolo XVI. finì verso il 1620.

(1) Negli ultimi tempi si era fatto un passo di più, ho veduto l'arlecchino recitare nella commedia scritta non solo, ma calzare il coturno e declamare la tragedia.

Le belle lettere vennero meno in Italia. Sarebbe stato gran miracolo se in tanta decadenza il teatro avesse conservato il suo lustro. Le tragedie cambiarono faccia, e si sostituirono in loro vece le commedie, o tragicommedie spagnuole, o tradotte, od imitate. È facile assegnarne la causa.

L'Imperatore Carlo V. lasciò nei regni di Napoli, e di Sicilia, nel Ducato di Milano, ed in altre Provincie molte Corti di signori Spagnuoli, e da ciò ebbe origine la corruzione del teatro.

Egli è vero, che in mezzo a sì gran decadenza sorse tratto tratto un genio felice, che diede alla luce qualche tragedia in versi modellata sulle regole, e sui precetti; ma questi autori si contentarono di farle stampare, e non le diedero punto a' comici, e ben di rado comparvero sulle scene private degli

accademici, che di già cominciavano a sciogliersi in molte città; e finalmente il nome di tragedia divenne straniero all' Italia. I mostri che successero alla tragedia non portavano nemmeno questo nome glorioso, e, sia che un cattivo genio l' avesse interamente cancellato dalla memoria degli uomini, o sia che gli autori sentissero vergogna ad appropriarselo, si chiamavano opere tragiche, opere regie, opere tragicomiche, opere tragisatirocomiche ec. Erano scritte in prosa, ed in 3 atti. L' arlecchino, e gli altri attori mascherati vi furono introdotti a maggior vituperio del nostro tragico teatro. La commedia scritta cedè il luogo alla commedia all' improvviso, che restò di nuovo la sola padrona del campo di battaglia. Le tragicommedie spagnuole tradotte, come: la Vita è un

sogno, il Sansone, il Convitato di Pietra, ed altre simili erano il più bell' ornamento del teatro italiano.

Egli è senza dubbio di queste sorta d'opere, di cui il sig. d'Aubignac ha parlato, le sole ch' erano a sua cognizione, ed ha bevuto ben grosso, se crede che queste fossero le nostre tragedie: chiunque abbia grano di sale le giudicherà cattive.

CAPITOLO SESTO.

Dell' introduzione dei differenti dialetti degli attori mascherati della commedia italiana. Degli eccellenti comici di quel tempo. Della maniera di recitare la commedia all' improvviso. Del significato della parola lazzi.

Abbiamo osservato nel capitolo precedente, che Flaminio Scala detto Flavio fu il primo che stampò i scenarii delle commedie in luogo delle commedie scritte. Convien ora considerare, che nei cinquanta scenarii del suo teatro, non è arlecchino solo l' attore mascherato, ma vi ha un Pantalone, un Burattino, un Graziano dottore, un Capitan

spavento, un Cavicchio villano, un Pedrolino, ed alcuni altri; fra questi nomi noi troviamo i quattro attori mascherati del nostro teatro attuale. Il Pantalone veneziano, il Dottor bolognese, ed i due Zanni arlecchino e brighella bergamaschi o lombardi. Tranne l'arlecchino, il quale, siccome abbiamo veduto, discende dai mimi dei Latini, gli altri tutti sono d'invenzione moderna di quel tempo. Se Flaminio Scala ne fosse stato l'inventore, non si sarebbe tenuto nascosto; e se l'avesse fatto per modestia, Francesco Andreini detto il Capitan spavento, ch'era suo compagno, e fece la prefazione del libro del suo amico, avrebbe parlato per lui. Nè sono nemmeno d'avviso, che le mascherate del carnevale, nelle città d'Italia, abbiano fornita l'idea di mascherare i vecchi del loro teatro, e

tutti gli altri servi, e dare un linguaggio diverso a ciascuno: attingiamo le nostre congetture ad una fonte più chiara.

Ruzante, ch'era da Padova, pubblicò verso l'anno 1530 sei commedie scritte in 5 atti, ed in prosa. Gli attori vi parlano tutti un linguaggio differente, il veneziano, il bolognese, il bergamasco, il villano da Padova, il fiorentino, e sino la lingua greca vivente mista coll' italiano.

Io credo che il Ruzante abbia tolto da Plauto l'idea d'innestare i differenti dialetti nella commedia, e che le mascherate del carnevale gli abbiano fornito i vestimenti ed i caratteri de' suoi attori. Plauto nella sua commedia *Poenulus* introdusse un cartaginese che parla la sua lingua, e che fa giuoco di parole colla lingua latina, il che doveva produrre un ridicolo singola-

rissimo. Così fece Ruzante mettendo in bocca d'uno de' suoi personaggi la lingua greca vivente, che dà luogo ai giuochi di parole coll' italiana.

Questo poeta tenne modo di render comici anco i personaggi de' vecchi, che per natura sono freddi, ove loro non diansi caratteri un cotal poco caricati; perciò appunto li trasformò uno in Pantalone, a cui diede vestimento, e lingua veneziana, e l'altro in Dottore bolognese; assegnò la lingua bergamasca ai servi; e scelse a preferenza quel dialetto a cagion del paese, perchè vuolsi che il basso popolo della città di Bergamo sia un composto di sciocchi, e di astuti, e in conseguenza diede all' arlecchino bergamasco il carattere sciocco, ed al brighella bergamasco il carattere astuto. In quanto alle maschere di questi attori, siccome erano

esse comuni in tutta l'Italia, così possono essere state date ad un punto, o, tutto al più, perfezionate col tempo.

Le commedie del Ruzante sono in alto grado di fama; ma non si ponno gustare così di leggieri per la difficoltà d'intendere tanti differenti dialetti.

Bernardini Scardeonii de antiq. urbis Patavii fol. 225 *de Angelo Beolco alias Ruzante*, ci dice di questo poeta cose maravigliose; giusta il suo avviso, egli è superiore a Plauto nella composizione delle sue commedie, ed a Roscio nel rappresentarle. Non trascriverò di quest' autore, che il finale dell' articolo di Ruzante, e l' iscrizione sulla sua tomba: *Sepultus est Patavii in aede divi Danielis, juxta pratum Vallis, anno Domini* MDXLII *martii, cui Joannes Baptista Rota noster ei summopere affectus*

hanc in monumenti inscriptionem constituit

V. S.

Angelo Beolco Ruzanti Patavino nullis in scribendis agendisque comoediis ingenio, facundia, aut arte secundo jocis, et sermonib. agrest. applausu omnium facetiss., qui non sine amicorum moerore e vita decessit ann. Domini MDXLII *die* XVII. *martii. Ætatis vero* XL.

Jo. Bapt. Rota Patavinus tantae praestantiae admirat. pegn. hoc sempit. in testim. famae ac nomin.

P. C.

ann. a mundo Redempt. MDLX.

Mal non m'appongo, se penso che Ruzante aprì la strada a' comici, onde introdurre nelle loro rappresentazioni

tutti i dialetti, e tutti i vestimenti da lui messi in opera nelle sue commedie. Arricchirono essi con ciò il loro teatro d'una mascherata continua, che dà un gran risalto alla commedia italiana. Ho fatto incidere gli abiti degli attori mascherati del teatro italiano, e taluno in doppio per segnare la variazione, ch'ebbe luogo coll'andar del tempo. Non le condanno dunque se durante tutto il secolo XVI., ove il teatro scritto era sì bello, e sì regolare, i comici italiani non hanno abbandonato l'arlecchino, e gli altri attori mascherati, e se non fecero man bassa sulla commedia all'improvviso per attenersi soltanto alle buone commedie scritte in prosa, od in verso, che come quelle di Plauto, e di Terenzio imitano la bella natura, ed in cui tutti gli attori parlano il medesimo linguaggio.

Que' comici fecero appunto come fa il buon economo, che quando ha un abito nuovo, conserva gelosamente il vecchio, per qualunque caso nascer potesse. Se per un secolo intero i comici avessero abbandonato l'arlecchino, e la loro commedia all'improvviso per abbracciar soltanto la commedia scritta; allorquando il buon gusto si corruppe in Italia, e che il teatro cambiò di bianco in nero, mercè l'opere spagnuole naturalizzate italiane, i comici si sarebbero trovati sull'orlo del precipizio. Ebbero dunque buon giuoco ad intralciare la commedia all'improvviso alla buona commedia scritta; non comparivano, è vero, il loro arlecchino, il Pantalone, il Dottore, e gli altri attori mascherati per due o tre giorni della settimana, ma essi ricalcavano le scene negli altri giorni, e con mag-

gior successo per il breve intervallo della commedia scritta, ma fredda al gusto de' spettatori, avvezzi ai giuochi ed alla maschera d'arlecchino, che piace, e che piacerà sempre infinitamente (1).

Ho dunque dimostrato che Ruzante fu il primo a dar posto sulla scena agli attori mascherati del teatro italiano. Gli scenarii di Flaminio Scala fanno vedere che nell' intervallo tra Ruzante e lui se n'erano resi padroni, e vi rappresentavano le parti principali. I differenti dialetti parlati da questi personaggi reca-

(1) Gli scrittori dovrebbero andar più cauti nel profetizzare in fatto di gusto. Si vede che ogni secolo anche in materia d'arti prende un certo grado di tendenza tutta propria. La sazietà è la conseguenza dell' uso che affievolisce l' effetto di tutte le cose, ed il nostro Riccoboni non è certamente il primo scrittore, nè l' ultimo, le cui predizioni sieno state smentite dal fatto. Gli arlecchini hanno finito di piacere; essi scomparvero dalla scena, e chi sa quando vi ritorneranno.

vano per certo un nuovo genere di diletto, perchè le differenti popolazioni gli assaporavano, e ne introdussero a talento sui loro teatri. Bologna, oltre il Dottore ebbe un Narcisino Dessevedo de mal albergo; la Romagna, un facchino che parla il suo cattivo idioma; Milano, un Beltrame; Napoli, lo Scaramuccia, e il Pulcinella; la Calabria, i Giangurgoli; e Genova pur anco, come molt'altre città, introdusse il suo dialetto sulla scena.

La signoria de'Spagnuoli in Italia vi attirò alcuni comici della loro nazione; quindi il teatro italiano ammise i capitani, che parlavano soltanto lo spagnuolo, o un miscuglio delle due lingue. Ve n' ebbero d' eccellenti. Vive ancora la memoria dei Capitani spavento, *Matamors* e *Sangre* e *Fuego*. Questo carattere scomparve del tutto vent' anni prima della fine del secolo scorso.

Se dall' anno 1600 sino al 1700 il teatro italiano molto aveva perduto dal canto delle tragedie, e delle commedie scritte per l'affluenza delle tragicommedie spagnuole, ei guadagnò molto in valenti attori che le rappresentavano. Spinsero questi a sì alto grado l' eccellenza della loro arte, che furono chiamati a tutte le Corti d' Europa. L' Imperatore, e il Re di Francia li colmarono di grazie e favori. Io conservo una copia stampata delle lettere dell' Imperatore Mathias, che nobilitò Pietro Maria Cecchini uomo di spirito, e di lettere, celebre arlecchino.

Niccolò Barbieri detto Beltrame, per dimostrare che i comici modesti nelle loro parole, e nelle loro azioni sono degni della stima dei più gran Principi, ci narra nel suo libro intitolato *Supplica*, che è un trattato sulla commedia, che

il Re Luigi XIII. l'onorò della sua protezione, e lo colmò di favori (1). Gioanni Battista Andreini, che sosteneva le parti d' amoroso era egualmente in favore di quel gran Monarca. Ho riserbato a questo punto un tratto d'erudizione per la storia del nostro teatro, che non riescirà inutile, spero.

(1) Fra gli onori di Niccolò Barbieri detto Beltrame, maschera milanese, prodigati da Luigi il Giusto Re di Francia, ebbe quello d' essere soldato della sua guardia sotto gli ordini del capitano duca de la Valette, che l' onorò sempre della sua particolar stima ed amicizia; e fu raccomandato al Cardinal Ubaldini con lettera scritta tutta di pugno di S. M. Cristianissima. Ma non fu Niccolò Barbieri il solo che fosse da Principi ricolmo di favori. Oltre il Pietro Maria Cecchini fatto nobile da Mathias Imperatore, Gioanni Battista Andreini comico eruditissimo fu investito dai duchi di Mantova del titolo di Capitan di caccia. Niccolò Zecca, celebre per le parti di Bertolino, fu molte volte alla caccia colla Serenissima Altezza di Vittorio Amedeo Duca di Savoia, che, oltre molti regali, gli rilasciò una patente di poter levar cavalli

San Carlo Borromeo, Cardinale ed Arcivescovo di Milano, volle che gli si rendesse conto delle commedie che si rappresentavano. I scenarii erano esaminati da una persona nominata da lui, ed allorquando non s'incontrava nell' azione, e nella condotta dell' opera cosa perniciosa alla innocenza della gioventù, nè scandalosa agli spettatori cristiani, il santo Cardinale dava la sua approvazione, e firmava di sua mano i scenarii. Nella mia prima gioventù conobbi una vecchia comica che

dalla ducale scuderia a suo beneplacito, e cacciare in ogni luogo riserbato al solo Duca. Isabella Andreini famosa comica e letterata, onorata di cortesi lettere di Enrico IV. Re di Francia fu accettata e laureata nella celebre accademia degl' Intenti. Cinzio Fidanzi nel 1620 chiamato onor delle scene, ed amico delle muse, fu acclamato da molte accademie. A quali bizzarri contrasti sono stati sottoposti sempre e l'arte drammatica, e gli artisti italiani.

chiamavasi in teatro Lavinia, la quale, nella eredità di suo padre, aveva trovato un buon numero di scenarii firmati dalla mano di s. Carlo Borromeo, e ne fece dono a varii dotti, da' quali ne fu istantemente pregata.

Agata Calderoni, detta Flaminia, ava di mia moglie, ha veduto ed esaminato questi scenarii, e mi assicurò d'essere stata buon tratto di tempo sdegnata colla sua amica Lavinia per non aver ella conservato almeno uno di quei scenarii. Malgrado tutte queste assicurazioni, io non era pago, e avrei desiderato vederne io stesso.

Per vent'anni nelle principali città d'Italia, ov'io mi recava per l'esercizio della mia professione, ne feci ricerca nelle biblioteche, e nei gabinetti di libri de' signori, ma inutilmente ne chiesi a tutti, e nessuno sapeva darmene con-

tezza: finalmente il sig. Angelo Costantini, che, sotto il nome di Mezzettino, formò un tempo la delizia di tutta la Francia nei comici italiani nostri predecessori, mi disse averne veduto più d'uno nella galleria del sig. Canonico Settala, a Milano, e probabilmente di quelli regalati da Lavinia. Scrissi tosto ad un amico a Milano per averne copia: questi mi rispose, che nel gabinetto rarissimo del fu Canonico Settala si trovarono nominati e registrati questi scenarii nel catalogo; ma che gli originali, a malgrado d'un' esatta perquisizione, non si rinvennero. Il mio amico non contento di ciò, proseguì le sue indagini nella biblioteca Ambrosiana, e fra' manoscritti, uno se ne trovò in cui leggesi che s. Carlo Borromeo aveva ottenuto dal Governo, che i scenarii delle commedie, prima d'essere ammessi sulla

scena, fossero esaminati dal Preposto di s. Barnaba. Ecco quanto basta per congetturare, che i scenarii, dopo essere stati esaminati, si portavano dal Preposto di s. Barnaba al santo Cardinale, che li rilasciava a' comici segnati di sua mano; il catalogo del gabinetto Settala ci assicura d'altronde, che questi scenarii erano stati collocati fra le altre rarità di quel famoso gabinetto, e che forse furono levati da taluno avido di possederli.

Dopo aver dimostrata l'origine, e i progressi della commedia italiana recitata all'improvviso, spero che il lettore non mi saprà male, se gli espongo il mio avviso su questo genere di spettacolo interamente parziale all'Italia. È forza convenire, che questo genere ha delle grazie tutte proprie, di cui la commedia scritta non potrà mai darsene

vanto. L' improvviso dà luogo alla varietà del dialogo in sì fatta guisa, che rivedendo molte volte il medesimo scenario, si può altrettante volte vedere una commedia differente. L'attore, che rappresenta all' improvviso, recita con più vivacità e maggior naturalezza dell' attore che rappresenta una parte imparata; si sente di più, ed in conseguenza, si dice meglio ciò che si crea, che ciò che si toglie a prestanza dagli altri col soccorso della memoria; ma questi vantaggi della commedia all' improvviso sono comprati a ben caro prezzo. Questo genere richiede attori di sommo ingegno; vuole che essi siano a un dipresso d' un egual valore, imperciocchè la mala sorte dell' improvviso consiste, che l' abilità del miglior attore è sottoposta assolutamente all' attore, col quale si trova a dialogo; s' egli si trova con

un attore che non sappia colpire con precisione il momento della risposta, o l' interrompe mal a proposito, il suo discorso languisce, e la vivacità dei suoi pensieri rimane soffocata. La figura, la memoria, la voce, il sentimento pur anco non bastano ad un comico che vuol recitare all'improvviso; egli non può distinguersi, se non ha un'immaginazione viva e fertile, una gran facilità d' espressione, se non possiede tutte le grazie della lingua, e se non ha tutte le cognizioni necessarie alle differenti situazioni in che lo pone il suo carattere. Quale educazione non è dunque di mestieri a formare un attore di tal tempra! e quanti ostacoli non incontrano gli attori ond' essere così educati! La difficoltà di trovare attori, che uniscano a tante qualità l' erudizione, di che la lor arte abbisogna, ha fatto

non di rado cader la commedia all'improvviso; e per sostenerla, e renderla più facile ad essere rappresentata da attori mediocri, fu forza servirsi dei monologhi, e di quei luoghi comuni, che i comici italiani chiamano *robbe generiche*, di cui fan uso gli attori secondo l'interesse e la situazione della scena. Questa maniera di dialogare non val nulla, imperciocchè accade non di rado, che si emettono belle massime, sì mal acconcie, ch'elleno non quadrano con ciò che disse l'altro attore, e sono affatto fuor di luogo (1). Da questo

(1) Di questi luoghi comuni i più recenti recitatori all'improvviso erano provveduti in buon dato; ma meno male, che lo fossero i soli recitanti improvvisatori: il peggio si è, che lo erano pur anco molti attori della commedia scritta. Io ho sentito, anzi mi sono trovato in scena con un attore, che nel Trionfo d'Ester, sostenendo la parte di Josue, ed inveendo in una scena contra

malanno ne nasce un altro. Quel comico, il quale non sa altro, che ciò, che ha imparato a memoria, e che sovente non intende ciò che dice, dopo una scena, ove si sarà fatto bello de' pensieri dettatigli dal suo poeta, e non dalla sua immaginazione, e che avrà scossa la sensibilità de' spettatori, è costretto parlare col suo servo, i di cui lazzi, e il giuoco del teatro vogliono che risponda all' improvviso; allora non potendo più impiegare i suoi luoghi comuni, rimane talmente sconcertato, che si mostra tal quale egli è, ed adopera frasi sì basse, e parla un linguaggio sì triviale, che diventa insopportabile

Amanno, declamò tutta l'invettiva di Barac contro Sisara nella tragedia di tal nome; e so d'un altro, che in luogo del bellissimo Sogno di Saulle nell' atto 2.° della tragedia Saul d' Alfieri, declamò il Sogno di Salomone, spettacolo profano d' argomento sacro.

a que' medesimi spettatori, che per il precedente nobile, e pomposo discorso lo avevano applaudito.

Ecco la magagna della commedia all' improvviso: difetto, che, da quarant' anni che calco le scene, ha sempre regnato.

Un mezzo praticato dai comici, che non hanno fondo per sostenere un dialogo (mezzo troppo spesso impiegato senza criterio), è un certo giuoco di teatro che noi chiamiamo lazzi; il vero senso di questo vocabolo è poco noto; io tenterò di darne una giusta nozione, e farò vedere in quali occasioni se ne debba far uso. Noi chiamiamo lazzi ciò che l' arlecchino, o gli altri attori mascherati fanno nel mezzo d' una scena, ch' essi interrompono o con paure, o con ischerzi estranei al soggetto della materia, di che si tratta, ed alla quale son pur obbligati far ritorno. Queste

futilità, che non consistono, che nel giuoco, che l'attore inventa, secondo il suo genio, sono dai comici chiamati lazzi. Ho chiesto il vero significato di questa parola ad alcuni comici vecchi, e non seppero appagare questa mia curiosità. Scartabellai alcuni antichi scenarii del tutto al presente inutili, e non ho potuto rilevarne iota. Credo fermamente, che il significato di questo termine sta rinchiuso nella parola stessa.

I comici nostri predecessori che forse avevano obbliato il termine di lazzi, e che l'avevano corrotto pronunziandolo con una sola *z*, lazi, hanno probabilmente creduto, che lo scriverlo con due *z* fosse un errore d'ortografia degli antichi scenarii, e ricopiandoli hanno messo qualche volta una sola *z*. Giudicai subito, che gli antichi avevano forse ragione, ed ho esaminato ciò che voleva

significare la paròla lazzi: siccome i comici italiani per l'ordinario parlano la lingua lombarda mista con qualche parola toscana, è probabile che abbiano pronunziato lazzi, parola lombarda, in luogo di lacci parola toscana. Lazzi, o lacci vale in francese *liens*. Vediamo ora se questo significato quadri coi rapporti ch'egli ha colla nostra professione.

Egli è certo, che allorquando l'arlecchino trovasi in scena col suo padrone occupato in affari importanti, se egli interrompe colle sue buffonerie il di lui discorso, e la di lui azione, taglia il corso della scena, e scioglie per così dire il filo d'un' azione dal padrone incominciata, e che fà d' uopo alla fine rientrare nella materia della scena interrotta; bisogna quindi, che le sue zannate estranee al soggetto rimettano in corso l'azione per modo, ch' elleno

sembrino far parte della materia già proposta, e che continua a proseguire, ed è perciò, che coteste buffonerie sono chiamate lazzi, o lacci.

Darò un esempio di quest' artifizio, che potrà servire di norma ai comici che l'ignorano, e d'istruzione agli spettatori, perchè possano giudicare con cognizione di causa: do mano ad una delle più antiche commedie del nostro teatro.

Nella commedia l' Arlecchino svaligiatore della casa, arlecchino, e brighella sono servi di Flaminia, che è una povera giovane lontana da' suoi parenti, e ridotta all' ultima miseria. Arlecchino si lagna col suo camerata della sciagurata situazione in cui si trova, e della dieta in cui sta da lungo tempo; brighella lo consola, e gli promette di provvedere a tutto; gli

comanda di far schiamazzo davanti la casa; Flaminia accorre ai gridi d'arlecchino; gliene domanda la causa; brighella le spiega il motivo della loro disputa, ed arlecchino, urlando sempre, protesta che vuole abbandonarla; Flaminia lo prega di rimanere, e si raccomanda a brighella, che le fa una proposizione per trarla onestamente dalla miseria, che l' opprime. Mentre brighella spiega il suo divisamento a Flaminia, arlecchino con differenti lazzi interrompe la scena; ora s' immagina d' aver nel suo cappello delle ciriegie, che finge di mangiare, e di scagliare i nocciuoli in faccia a brighella (1); ora voler acchiappare una mosca che vola, di tagliarle comicamente le ali, e

(1) Gli ultimi arlecchini si facevano lecito di scagliare i nocciuoli in platea, fingendo prender di mira ora l'uno, ora l' altro degli spettatori.

mangiarsele, e cose simili; ecco il giuoco di teatro, che si chiama lazzi. Questi lazzi interrompono sempre il discorso di brighella, ma nel medesimo tempo gli danno occasione di riprenderlo con maggior calore; questi lazzi quantunque inutili alla scena (perchè se arlecchino non li facesse, l'azione proseguirebbe senza ostacolo) non s'allontanano dall' intenzione della scena.

Queste facete minuzie, aggiunte all' azione, che tagliano, e rinnovano, furono chiamate lazzi con due *z*, perchè lazzo in lingua lombarda significa laccio in buona lingua toscana, ed in francese suona legame. Si spiega adunque con questa parola, che se l'azione è interrotta dai lazzi, sono i medesimi lazzi che la devono rinnovare in modo, che lo spettatore non s' accorga dell' interruzione; tutti i lazzi in oggi praticati

non sono immaginati dalla medesima ragione, e dal medesimo buon senso, perchè sono quasi sempre lontani dalla cosa di che si tratta, e riesce affatto impossibile col loro mezzo di rinnovar l'azione da essi interrotta (1).

(1) È dunque forza convenire, che per sostenere valorosamente il carattere d'arlecchino, come facevano gli antichi, possedessero eglino una non comune letteraria coltura, ed avessero sortito dalla natura un ingegno assai pronto, e vivace per immaginare, e mettere in pratica all'improvviso tanti lazzi da trattenere piacevolmente il Pubblico, divertendolo, e riconducendolo all' attenzione d' un incominciato dialogo. E dietro tale considerazione cesserà la maraviglia degli onori compartiti dai più illustri personaggi agli attori mascherati dell'antica commedia. E per certo a' dì nostri non abbiamo veduto da' medesimi comici mascherati quanto valga a persuaderci della loro superiorità in fatto di studio, di scienza, e del valore dell'arte.

CAPITOLO SETTIMO.

Della decadenza della commedia italiana nel 1600. Dei tentativi fatti per rialzarla. Introduzione della tragedia sulla scena.

Sul principio del secolo XVII. i comici, che non avevano abbandonato nè la commedia all'improvviso, nè gli attori mascherati, si trovarono in istato di dar spettacoli conforme al cattivo gusto del loro secolo, che aveva bandito dal teatro la tragedia, e la commedia regolare. Oltre le tragicommedie spagnuole rappresentavano alcune commedie scritte, e Gioanni Battista Andreini detto Lelio ne compose egli solo 18 secondo la raccolta della drammaturgia

dell' Allacci; ma tutte sanno della decadenza del gusto, ed alcune sono oltremodo oscene. Che che ne fosse, Gioanni Battista Andreini era un uomo di spirito, e di lettere, e sono d'avviso, che s'egli avesse vissuto cinquant'anni prima avrebbe calcata la strada degli altri, ed avremmo di lui qualche buona commedia; ma egli era autore e comico; quindi non poteva scrivere, che come gli autori del suo tempo scrivevano, e come lo consigliava il suo interesse. In quest'epoca molte buone commedie scritte furono trasformate dai comici per servirsi dei loro attori mascherati, copiarono da quelle l' andamento delle scene, e si videro quelle belle commedie, originariamente scritte in versi, ed in prosa, rappresentate, con qualche cambiamento, dai comici improvvisatori: il pantalone, e il dottore

in luogo dei due vecchi; l'arlecchino, ed il brighella invece de' servi.

Rimangono ancora alcuni di quei scenarii, che si rappresentano ancora. Ho presso di me il scenario dell'Emilia di Luigi Groto Cieco d'Adria, che si recita ancora all'improvviso, e che è più vecchio di me; eppure questa commedia è scritta in versi, ed è una delle migliori del suo secolo, e credo ch'ella sia stata gustata anche in Francia, perchè io conservo una edizione di Parigi colla traduzione francese di fronte all' originale. Io stesso ho fatto uso del scenario di questa commedia, che Luigi Groto trasse dall' Epidico di Plauto, e l'ho rappresentata in Parigi con successo sotto il nome di Furberie di brighella.

La buona commedia scritta, sfigurata, e ridotta in scenarii all' improvviso;

un avanzo di scenarii antichi; le commedie spagnuole; qualche scenario di Flaminio Scala, di Gioanni Battista Andreini, e d'altri formavano la commedia del secolo XVII. Se una tale commedia non era buona in sè stessa, lo era per l'eccellenza degli attori. Tutto faceva credere, che la decadenza del teatro italiano non potesse andar più oltre, perchè ella era a quel punto da non temere di peggio; ma pur troppo fu vittima d'una nuova sventura, e la più terribile di tutte.

Verso l'anno 1680 il teatro italiano restò privo di buoni attori. Non più primi amorosi, che avessero gusto, e coltura; non più donne studiose; e finalmente non più arlecchini, che accoppiassero cognizioni, e talenti naturali. Zaccagnino, e Truffaldino chiusero la porta in Italia ai buoni arlecchini:

Trivellino e Domenico Biancoleli la chiusero in Francia. Cinthio Romagnesi nella comica Compagnia di Parigi fu l'ultimo degli amorosi ch' avesse genio, e dottrina (1).

Nell'anno 1790, all'età di 13 anni, io cominciava a frequentare il teatro: tutti i comici di quel tempo erano ignoranti. Tranne Gioanni Battista Paghetti, che rappresentava la parte di Dottore; e di Galeazzo Savorini, che, dopo lui, sosteneva le medesime parti, non potrei nominare uno, ch' avesse fatto i suoi studii. Gli amorosi erano figli di comici senza educazione di sorta

(1) Questa sventura minaccia il teatro italiano anche de' nostri giorni. Tutte le Compagnie comiche mancano d'un amoroso, che oltrepassi d'una linea la mediocrità: non si tarderebbe a trovarlo, se una generosa protezione all' arte animasse qualche studioso giovane ad intraprendere la carriera d'artista drammatico.

alcuna, o giovinotti che abbracciavano la professione di comico per principio di libertinaggio; gli arlecchini, ch'erano venuti meno del tutto, posero i comici nella dura necessità di provvedersi di quelli de' saltimbanchi nelle pubbliche piazze: è facile quindi immaginarsi che razza di commedia regnasse in quel tempo. I vecchi commedianti che possedevano la perizia dell' arte, e quei giuochi di teatro chiamati lazzi, formavano degli allievi, e ne sortiva tratto tratto taluno non dispiacevole al Pubblico; ma siccome non era che un rossetto artifiziale sovra un viso schifoso, l'ignoranza degli attori lo faceva presto svanire, e le persone di gusto, che ne conoscevano tutta la deformità, non potevano uscirne soddisfatte.

Non più commedie nuove, che risvegliassero la curiosità delle oneste

persone, ma farse, il più delle volte ripiene d'enormi scioccherie; e quei comici ignoranti, che non avevano nè spirito, nè talento, nè costumi, non attingevano che alla inesausta sorgente delle oscenità.

Una sola Compagnia comica in tanta decadenza conservò la modestia sul teatro; ma cotesta Compagnia non durò quanto bastava per ricondurre le altre sulla buona via; ella abbandonò l'Italia, e passò in Alemagna al servizio dell' Elettore di Baviera a Monaco, ed a Bruxelles: di là passò a Vienna in Austria al servizio dell'Imperatore Leopoldo, e di Giuseppe Re de' Romani. Capo di questa Compagnia era Francesco Calderoni detto Silvio, e Agata Calderoni detta Flaminia, sua moglie, ava della mia. Una sì gran decadenza era senza rimedio, non solo per la

mancanza di buone commedie, ma per quella altresì di buoni attori; ciò nulla-meno vi si pose mano ed opera, ed ecco in qual modo:

Siccome in tutte le professioni si trova non di rado un uomo di spirito, e di genio, che si fa distinguere dagli altri, negli ultimi tempi, in cui i comici avevano ancora la libertà di rappresentare le commedie in Roma durante il carnevale, un giovanetto di quella gran città prese partito in una comica Compagnia. La buona ventura lo fè cadere nelle mani di Francesco, ed Agata Calderoni, testè nominati, i quali avendo conservato un resto di quest' arte, e soprattutto la modestia, gli aprirono una buona porta, e gli segnarono miglior via.

Questo giovane avido d' onore passò per tutti i gradi della commedia, e

coll'applicazione, e collo studio pervenne ad essere capo d'una Compagnia, ed il primo attore del suo tempo; si chiamava Pietro Cotta detto Celio. Ebbe sempre fama d'uomo di gran probità, nemico aperto di tutte le frasi equivoche, e licenziose tanto in moda sul finire del secolo nei sregolati teatri. Egli incominciò col purgare il teatro, e pose animo e cura d'arricchirlo delle migliori commedie; rappresentava sovente il Pastor fido del Guarini, e qualche volta l'Aminta del Tasso. Il nome di tragedia, che di quando in quando varcava i monti, gli svegliò il pensiero di rappresentarne una; la scelse fra le più moderne, e d'un autore di gran riputazione: fu l'Aristodemo del Dottori gentiluomo di Padova, ch'era morto circa quarant'anni prima. Questa tragedia è in versi, e in tutte le regole,

e fu a Venezia ove per la prima volta l'espose al Pubblico. Egli ebbe cura di prevenire gli spettatori, che l'arlecchino non aveva luogo in questa tragedia, che il soggetto di essa era interessantissimo, e che la rappresentazione avrebbe fatto versar lagrime; infine nulla obbliò nel suo discorso per disporre gli spettatori, che da lungo tempo non avevano cognizione alcuna di tragedie, ad accomodarsi a questo nuovo genere di poema drammatico del tutto differente da quelli infino allora da essi veduti. La tragedia fu accolta con universale applauso. In quel medesimo tempo i collegi di Roma e di Bologna, ed i signori di cotesta cortese, e dotta città avevano tradotta la più gran parte delle tragedie dei due Cornelii, alcune di Racine; i primi per farle rappresentare dagli allievi del loro collegio,

ed i secondi affine di declamarle per diletto nel carnevale. Queste tragedie furono infinitamente aggradite dal piccol numero degli spettatori intelligenti; ma gli altri avvezzi da lungo tempo a non vedere, che basse commedie, ed azioni tragiche miste di scene buffe, che loro promoveano il riso, anche nelle situazioni più patetiche, e che son quelle, che il sig.r d' Aubignac, nella sua pratica del teatro, chiama tragedie italiane; gli altri spettatori, dico, che formavano la più gran parte degli accorrenti al teatro, si dicevano l'un l' altro, che nulla v' era di più noioso dell' ascoltar scene eterne, e tutte di parole; ma questi ridicoli giudizii non arrestarono a mezzo l' impresa del Cotta, che poneva in non cale quanto si asseriva da persone senza gusto, e senza dottrina, ed incoraggiato dalle

esortazioni degli amatori del buono, rappresentò Rodogona, l'Ifigenia in Aulide, ed altre tragedie, che sostenne con forza in onta degli spettatori divisi in due partiti.

Egli è vero, ch'ebbe qualche riguardo alla città di Venezia, che volle tener a bada rappresentando di rado tragedie. Le altre Compagnie comiche non seguirono l'esempio, che avevano sott'occhio di Pietro Cotta, o tutto al più dopo aver fatto prova del gusto del Pubblico, per questo genere di rappresentazioni, s'allontanarono tosto di via. Insomma il teatro era in confusione, e mentre alcuni animavano i comici alle tragedie, gli altri li supplicavano a non annoiarli: a qual partito appigliarsi? Nel mezzo di tali contrasti Pietro Cotta abbandonò il teatro, e si ritirò.

La tragedia si vide un'altra volta in procinto d' essere bandita dalle scene italiane. I comici non vi ponevano più mano, e il più gran numero degli spettatori non se ne dava pensiero. Che fare? Era mestieri almeno di mettere in chiaro la verità, e dar torto o agli spettatori, o ai comici. A tant' opra era d' uopo trovare un comico, che fosse sì pazzo di farne a sue spese un esperimento: le tragedie non recavano alcun profitto: il buon esempio di Cotta inspirò coraggio ad un altro comico a seguitar l' impresa a danno del suo interesse, della sua fatica, e della sua tranquillità, come vedremo nel capitolo seguente.

CAPITOLO OTTAVO.

Il teatro ritornato sulla via del buon gusto riguardo alla tragedia. Nuova specie di commedia. Esperimento della buona commedia in verso del secolo decimosesto.

La scarsità di buoni attori, ed alcuni talenti naturali, che i miei compagni d'arte hanno creduto scorgere in me, li determinarono a pregarmi di mettermi alla lora testa, benchè toccassi appena il ventiduesimo anno. Fui costretto cedere alle premurose istanze, ed addossarmi un carico di troppo superiore alle mie forze. Nei primi due anni del mio impiego seguitai con coraggio le idee di Pietro Cotta, e presi

gusto alla tragedia; ma poco tempo dopo, Pietro Cotta, il di cui esempio poteva vieppiù incoraggiarmi, e giustificare la mia impresa, abbandonò il teatro, e si ritirò. Trovandomi quasi solo, stetti alquanto in forse sul proseguimento dell' opera. Durante questa incertezza, il sig. Marchese Scipione Maffei, ben noto alla repubblica letteraria, veggendo che di tratto in tratto io rappresentava tragedie francesi recate in italiano, mi consigliò far prova delle tragedie antiche nostre; mi lasciai vincere da' suoi consigli, ed esposi la Sofonisba del Trissino, la Semiramide del Manfredi: l'Edipo di Soffocle di Orsato Giustiniano: l'Ifigenia in Tauride del Ruccelai: il Torismondo di Torquato Tasso: la Cleopatra del Cardinal Dolfino, ed altre del buono, e del cattivo secolo; dopo queste posi

mano alle moderne, e feci esperimento dell'Ifigenia in Tauride, e della Rachele del sig. Martelli, ch' egli aveva fatto stampare di fresco nel primo tomo del suo teatro, e sortirono un ottimo successo. Rappresentai la Merope dello stesso Marchese Maffei; è impossibile descrivere quanto rumore ella menasse, e quanto fosse applaudita; se ne stamparono quattro edizioni nello stesso anno. Infine aveva per tal modo, e così bene piaciuta la tragedia nelle città di Lombardia, e di Venezia stessa, che aveva di che essere contento della fatica, e de' sudori sparsi pel corso di dieci anni. È forza confessare, che aveva vinto un gran giuoco; ma ciò che a far mi rimaneva era ancor più disastroso. La commedia. Il giorno dopo una tragedia faceva rappresentare una delle nostre commedie ordinarie, in

cui la costruzione della favola non aveva ordine, ed il giuoco di teatro dominava senza ragione. Non mi era dato di sperare, che qualche autore volesse comporre per noi una commedia regolare. I quattro attori mascherati spaventavano anche l'uomo il più intraprendente.

Cercai dunque fuori d'Italia una commedia condotta con senno, ed in cui fossero i caratteri ben conservati; genere da più d'un secolo sconosciuto. Mi servii del teatro francese. I vecchi di quelle commedie diventavano il pantalone, e dottore, ed i servi l'arlecchino, e brighella. Formai alcuni centoni, che piacquero sommamente; allungai commediole, che fornivano materia all'uopo. M'accadde talvolta di formare una commedia sola di due commedie differenti, come del Cava-

liere alla moda, e dell'Uomo di buona fortuna, e ciò per acconciarmi al gusto della nazione, che vuole uno spettacolo, e carico d'azioni. Un successo felice coronò le mie fatiche, avvertendo, che tutte queste commedie francesi erano recitate all'improvviso, tranne qualche scena, ch' io voleva fosse recitata parola per parola.

In quanto al Bugiardo di Corneille, la Principessa d'Elide, e Psiche, furono da me tradotte, e per intero recitate.

Questa quantità di commedie francesi da me recate in italiano, e la scelta delle buone commedie del secolo XVI. mi procacciarono grandi vantaggi. Il mio teatro ricco di tante commedie nuove salì a gran fama, ed il profitto che ne trassi, mi compensò delle cure da me adoperate per renderlo più istruttivo e dilettevole.

Tutto questo ammasso di cose produsse un altro effetto inaspettato. Mi saltò il brulichio di diventare autore. Mi provai a scrivere commedie col fermo proponimento di non farne confidenza, che ai miei penati, e a mia moglie. Per primo saggio scelsi la Moglie gelosa, l'avventurai sul teatro, ed ebbe in Francia un non men fortunato successo che in Italia; scarabocchiai dell'altra carta, ma io non era ancor contento. Portai più lungi i miei tentativi: dopo l'esperimento della mia Gelosa, che piacque, quantunque non avesse parte l'amore, dissi fra me, e per qual motivo non aggradirà il Pubblico una commedia senza l'arlecchino? perchè non proverà diletto in vedere le nostre buone commedie in versi, o in prosa? L'impresa era ardita, ma quanto onore ne sarebbe tornato al nostro teatro, ove fosse stata

a buon termine condotta! Le nostre tragedie francesi tradotte; le nostre antiche tragedie, e moderne; le commedie del buon secolo; la vecchia e nuova commedia italiana all'improvviso, e le commedie francesi recate in italiano avrebbero formato una varietà sì prodigiosa di rappresentazioni d'appagare il gusto di tutti gli spettatori. Pel buon effetto del mio divisamento di richiamare sul teatro la buona commedia, senza arlecchino, del secolo XVI., volli farmi scudo d'un gran nome, colla fama del quale, tener fermo all'urto delle opinioni degli spettatori. Scelsi la Scolastica di Lodovico Ariosto, scritta in versi.

Mi attenni ad una commedia in versi perchè dove si tratta di riforma, non è sempre buona politica l'oprar con dolcezza; non manca il tempo di rallentare

un cotal poco; scelsi dunque la Scolastica, sostituii un altro personaggio ad un monaco; e in una parola, con centocinquanta versi da me cambiati, la ridussi in istato da poter far la sua comparsa sulle scene, senza ferire il buon costume; la esposi per la prima volta a Venezia. Non mi dimenticai di mettere in mostra nel mio avviso al Pubblico, con tutta la pompa, il nome dell' autore. Il solo nome dell' Ariosto bastò ad attirare in folla gli spettatori; ma quale impreveduta sventura! tutti gli astanti ignoravano, che Ariosto avesse composto commedie: prima di dar principio mi fu sussurrato all'orecchio, che nella platea si parlava di questa commedia, come d'un fatto cavato dall' Orlando furioso, poema dello stesso autore. Previdi la mia sconfitta; finalmente s' alza il sipario; ed il

Pubblico non vedendo comparire Angelica, Orlando, Bradamante, e gli altri eroi del poema, ne mormorò alla prima scena, e dopo aver sostenuto tutto il mal umore d'un Pubblico annoiato, fui costretto, disgustato, dolente, di far calare il sipario alla fine del quarto atto. Fu tanto il mio dolore, ch' ebbi tema d' una malattia; i miei amici procuravano di consolarmi; infatti mi diedi pace, ma l'ira mia contro il cattivo gusto non cessò mai. Poco tempo dopo, un gran Principe d'Italia incaricato di formare una Compagnia comica per il Re di Francia, mi fè l'onore di rivolgersi a me per la scelta degli attori, presi impegno con lui, e partii: forse la mala sorte de'miei tentativi, per ristabilire la buona commedia in Italia, contribuì non poco a scemare il dolore che sentiva d'abbandonare la mia patria.

Ecco la storia del teatro italiano sino a questi ultimi tempi; io non aggiungerò più nulla, e tanto non avrei detto sulla fine, se la catastrofe dell' infelice commedia dell' Ariosto, che pur meritava aver luogo in questa storia, non m' avesse costretto a parlare di quanto ho fatto per bene del nostro teatro.

Non pronunzierò un accento sulla commedia vivente, quale è rappresentata in Italia; io l' abbandono interamente al sig. d' Aubignac, e a tutti gli altri che vorranno porla in dileggio, senza prendermi la briga di difenderla, convinto che la causa è troppo cattiva per aver speranza d'uscirne fuora con onore.

È chiaro da tutto ciò che si è detto, che la commedia italiana trae origine dai giuochi degli antichi mimi, alcuno de' quali si è perpetuato sul nostro teatro, e ch' ella vide la luce nel secolo

ottavo. Si mantenne in questo stato fino al secolo XV., ed a quell' epoca ella prese una forma, vale a dire, s' incominciò ad osservare, che la commedia italiana aveva un' azione che tendeva ad uno scopo.

Dal secolo XVI. sino al principio del secolo XVII., noi vediamo due teatri: uno occupato dai comici mercenarii, che recitavano all' improvviso coll' arlecchino, e gli altri attori mascherati, e l' altro degli accademici, che rappresentavano commedie scritte e regolari, che qualche volta si trasportavano sul teatro de' comici. Al principio del secolo XVII. la decadenza delle belle lettere in Italia ridusse alla rovina il buon teatro, ed i comici mercenarii, che non avevano mai abbandonato il loro improvviso, e i loro attori mascherati, eliminarono dal loro teatro la tragedia, e la

buona commedia, e si abbandonarono alla corruzione. Verso la fine del secolo XVII., e sul principio del secolo XVIII, si fece ogni tentativo per ricondurre il teatro italiano sulla via del bello, e del buono, richiamando sulle scene la tragedia e la commedia, ma ricadde ben presto, e trovasi al presente nel più deplorabile stato.

NOTA

DEL TRADUTTORE.

Allorchè volli avere qualche notizia della vita del nostro Luigi Riccoboni, vi fui spinto, oltre le ragioni accennate nella nota, che precede la traduzione della storia del teatro italiano, dalla maraviglia di che fui preso, scorgendo, che nè in cotesta storia stampata nel 1727, nè nell'altra sua sui teatri d'Europa pubblicata nel 1737, in cui parla di nuovo del teatro italiano, fa motto del nostro Carlo Goldoni nato nel 1707, e del famoso arlecchino Antonio Sacchi,

che nel 1734 suggerì al Goldoni l'argomento della graziosissima commedia, il Servo de' due padroni, l'anno istesso in cui Goldoni aveva ritoccati e ridotti a miglior forma l'Amalasunta, il Belisario, Rosmunda, Rinaldo di Montalbano; rappresentazioni, a dir vero, che putono assai della corruzione del seicento, ma che pure erano molto care ed utili ai comici. Convien credere, che il disgusto recatogli dal Pubblico veneziano sia stato sì grande da farlo risolvere a non occupar più la sua attenzione a quanto avveniva sui teatri d'Italia, dopo avergli abbandonati al loro pessimo gusto. Infatti nella sua seconda storia, parlando del D. Pilone del Gigli, si spiega in questi termini: *Le Gigli après avoir donné plusieurs pièces de son invention, traduisit le Tartuffe de Molière, dont il a fait sa comédie de D.*

Pilone. Dès-lors j'augurai que l'Italie n'aurait plus pour Poétes dramatiques, que de simples traducteurs; et ce que j'avais prévu ne s'est que trop accompli.

Il D. Pilone del Gigli fu stampata in Roma nel 1711 (1). E come avrebbe potuto nel 1737 asserire sì francamente, che si era pur troppo avverato quanto aveva predetto, cioè, che l'Italia non avrebbe mai avuto per poeti drammatici, che semplici traduttori, se da Parigi, ov'egli viveva, avesse rivolta l'attenzione ai teatri d'Italia? Dopo poche pagine prosegue il Riccuboni: *Au reste si la bonne comédie se perd en Italie, elle aura toujours une espèce de comédie qui ne mérite pas un si beau nom, et que l'on devrait*

(1) Vedi Napoli Signorelli storia dei teatri antichi e moderni.

plutôt appeler farce ; je veux dire cette comédie ancienne et mercenaire, que l'on jouait à l'impromptu, et qui succéda à la comédie latine ; faible et immodeste dans son origine, mais plus chaste et plus ingénieuse dans la suite. Si la décadence des lettres devenait entière , et si les poëtes dramatiques manquaient jamais, cette espèce de comédie ou de farce serait encore plus goûtée à la faveur de l'ignorance. Il est donc à présumer qu'elle ne durera que trop long-tems, mais toujours sans une réputation solide, parceque cette réputation dépend du talent de ceux qui la représentent. Siano grazie al cielo, ed alla buona fortuna, che le profezie di cotesto dotto ed utilissimo comico italiano non ebbero lunga durata, e consoliamoci alla idea, che se gl'Italiani hanno tanto fatto

in forza del solo stimolo di gloria e di emulazione, senza alcuna sorta d' incoraggiamento estrinseco, quanto a sperare non si ha diritto, ove per avventura venga l' arte drammatica animata da premii, e generosamente da' Principi protetta!

Il Riccoboni, per far conoscere alla Francia, che l' Italia non era sì povera di tragedie e commedie scritte, come asseriva l' abate d' Aubignac, unì alla sua storia del teatro italiano un catalogo di tragedie e commedie, ed un elenco di scrittori tragici e comici tratti nella maggior parte dalla drammaturgia dell' Allacci. Credo inutile d' aggiungere l'uno e l' altro alla traduzione, giacchè, oltre l' accennata drammaturgia dell' Allacci, possono gli amatori dell' arte drammatica acquistare, su cotesta materia, quante cognizioni sanno desiderare dal

catalogo di Francesco Saverio Quadrio nella sua storia, e ragione d'ogni poesia, da Napoli Signorelli nella sua storia dei teatri antichi e moderni, aspettando intanto la perfetta drammaturgia promessa nel suo secondo volume dal sig. Correr ingegnosissimo erudito giovane veneziano, che dà di sè, con ragione, le più fondate speranze di divenire un giorno uno de' più begli ornamenti della letteratura italiana del secolo decimonono.

Il catalogo del Riccoboni non è sì ricco d'osservazioni, come quelli dell' Allacci, del Quadrio e del Signorelli; ve n'ha però una che merita d'essere letta e considerata, e la traduco. Eccola:

Le commedie del Cecchi hanno un gran merito. L'autore le ha arricchite di tutte le bellezze di Plauto e Terenzio, e seppe accomodarle così perfet-

tamente ai nostri costumi, che hanno perduto nelle sue mani tutto ciò che potrebbe recarci dispiacere nell' antico. Ecco a che devono porre animo e studio tutti gl' imitatori degli antichi. Ove si voglia rappresentare sulle nostre scene le loro opere esattamente tradotte, non v' è speranza di buon successo; ne abbiamo un bell' esempio nell' Andrianna di Terenzio. Ella è una delle più perfette commedie dell' antichità; una traduzione fedele comparisce sulle scene francesi; e la commedia rimane senza effetto. Lo spettatore tollera mal volentieri gli schiavi e le leggi romane. Costumi così lontani dai nostri ci recano nausea. Ella è dunque cosa più prudente il non togliere degli autori, che ci hanno preceduti, che le bellezze distaccate: i nostri moderni non hanno trascurato questo avviso; non la finirei

più, se volessi rivelare tutti i furti di cotesta specie. Non parlerò che di alcuni fatti da un celebre autore, Molière. Se prendessi di mira un autore mediocre potrei esser preso in sospetto di voler scemare la sua gloria, e di fatti v'hanno tali autori, che perderebbero tutto il loro merito, ove venissero rivelate le bellezze altrui. Ma per Molière, inventore anche allorquando imita, non posso aver altro in pensiero, scoprendo le sue imitazioni, che di tener in equilibrio la bilancia fra le due nazioni, e far vedere che sì l'una, che l'altra hanno saputo conoscere le medesime bellezze, senza torle ad imprestanza l'una dall'altra. Incominceremo dunque dal Tartuffo. Più di cent'anni prima che comparisse Molière si rappresentava sul nostro teatro il dottore Bacchettone, in cui si trovano il carattere, le azioni

e i discorsi principali del Tartuffo; non apparisce che l'Italia abbia scaturita cotesta rappresentazione da fonte straniera (1).

La scena della cassetta viveva sul nostro teatro prima che l'avaro nascesse su quello di Francia. Allorchè io venni

(1) Cailava scrittore francese si sdegna di questa asserzione del nostro Riccoboni, e nel secondo tomo della sua opera sull' arte della commedia, parlando delle imitazioni di Molière, confronta il Tartuffo di Molière col dottore Pedante scrupoloso, coll' Arlecchino mercante prodigo, col Don Gili, scenarii italiani; e si sforza di dimostrare, che il Tartuffo di Molière non ha rassomiglianza alcuna colle succitate commedie italiane, avvegnachè vi si trovi qualche imitazione nelle scene episodiche; ma non fa motto sulla commedia accennata dal Riccoboni il dottor Bacchettone. Io non ho letto questa commedia, ma il solo titolo s'avvicina già più all' argomento, che non il dottor Pedante scrupoloso, e l'Arlecchino prodigo. Il D. Pilone del Gigli ha sicuramente quanto basta per contrastare a Molière l' assoluta originalità del suo Tartuffo.

in Parigi, ed esposi sulle scene Arlecchino e Lelio servi nella medesima casa, ove trovasi l'indicata scena, uno de' miei amici mi rimproverò d' aver dato al Pubblico una copia di Molière, ben inferiore all'originale. M' avvidi ben io, che i Francesi usi a veder questa scena scritta con tutte le grazie della loro lingua, avevano ragione di così rimproverarmi; ma non volli concedere, che la nostra scena fosse imitata da quella di Molière. Tolsi d' inganno il mio amico, e gli feci toccar con mano, che Molière l' aveva per intero imitata da noi, e che la prima idea trovasi nell' Aulularia di Plauto. Finalmente Molière ha preso il soggetto della Scuola dei mariti, e di Giorgio Dandino da due novelle del Boccaccio; ma egli vi aggiunse tanta grazia, le ha poste sul teatro con tant' arte, ch' elleno vi fanno

un effetto sì ammirabile, che non dubito punto, che se Boccaccio potesse essere testimonio dell' uso fattone da Molière, gli cederebbe per gratitudine la gloria dell' invenzione. Potrei indicare ancora altre commedie ed altre scene imitate da Molière, ma non cale. Molière nulla perderebbe del suo merito, e nulla io guadagnerei, se facessi vedere con vana pompa, che mi sono applicato, come doveva, allo studio del teatro con quella cura che basti à farmi perfettamente conoscere quanto vi ha di buono nelle varie rappresentazioni de' nostri comici.

SECOLO DECIMOTTAVO.

Tragedie, Commedie ed Attori.

Abbiamo veduto come l'Italia in mezzo alla corruzione della letteratura del secolo precedente, e in particolare dell' arte drammatica, non fu priva del tutto d' uomini valorosi, che tentarono di ricondurre quest' arte sulla buona via, e dare alla nazione un teatro più degno di lei, e come tanti generosi sforzi rimasero infruttuosi. Ma il poco successo dei tentativi del Cotta, e di Luigi Riccoboni non iscoraggiò gl' Italiani in modo d' abbandonare l' impresa.

Fino dal 1690 si era istituito un' arcadia in Roma, che a poco a poco sparse le sue colonie per tutta l' Italia,

e per quanto abbiano voluto recenti scrittori, ed in parte riuscito di togliere a coteste accademie la venerazione dei giovani studiosi, ora deridendole, ora ingiuriandole, sarà però sempre vero che gli arcadi di Roma hanno contribuito non poco a distogliere l'italiana gioventù dall'affettazione, dall'ampollosità, dalla stravaganza delle metafore, e dai voli sconsigliati di una immaginazione sregolata, che oscuravano il genio poetico del secolo decimosettimo. A poco poco il buon gusto si ristabilì, e abbandonando le scuole del Marini, del Filicaia, del Testi, del Chiabrera, la gioventù bevve ai puri fonti del Dante, del Petrarca, dell' Ariosto, e del Tasso; e rinserrandomi nella poesia drammatica, dirò, che al bolognese Pier Jacopo Martelli arcade illustre col nome di Mertillo va debitrice l'Italia

del risorgimento della tragedia. È vero, che il verso, di che egli si servì nelle sue tragedie, non corrisponde nè alla sublimità, nè alla copia de' pensieri, nè alla pittura dei caratteri, e delle passioni, e per le rime, e pel suono monotono che ne deriva: ma è vero altresì, che i letterati italiani e forestieri rilevarono i pregi non comuni di che sono ricche le sue tragedie, e come che il Baretti chiami Jacopo Martelli uomo di qualche talento, egli sarà pur sempre uno de' primi ristoratori della nostra tragedia (1); ed è parimenti verissimo, che la Compagnia comica di Luigi Riccoboni, come si è veduto nella sua storia, le rappresentò con vivissimo applauso in Verona, in Bologna, ed in Venezia.

(1) Napoli Signorelli storia dei teatri antichi e moderni.

Dietro l' esempio del Martelli, il Conti, il Zanotti, il Gravina, il Pansuto, il Lazzarini, il Salio, e tanti e tanti altri, tutti scrittori del secolo decimottavo, diffusero per tutta l' Italia lo spirito della tragedia. Ma non essendo mio pensiero di compilare una storia generale della letteratura drammatica, ma accennare soltanto quella parte che appartiene al teatro propriamente detto de' comici, così rimandando i miei lettori all'Allacci, al Quadrio, al Napoli Signorelli, al Cooper Walker ec., mi contenterò di dire, che non tutte le tragedie de'primi scrittori furono rappresentate da' comici mercenarii, che alcune non sortirono un esito felice, e che molte ebbero poca vita sulle scene, e fra queste anche quelle del Martelli. Dirò ancora, che circa al modo di trattare le tragedie,

gli scrittori italiani del secolo decimottavo fecero progressi maggiori degl' Italiani del secolo decimosesto.

I cinquecentisti imitarono, è vero, i Greci, ma la loro imitazione era troppo servile, e con troppa pedanteria calcarono le antiche vestigie. Gli scrittori del secolo decimottavo imitarono anch' essi i Greci, ma fecero un passo di più, maneggiando i caratteri, e le passioni in un modo, che più quadrava coi costumi del popolo, e de' tempi in cui vivevano. In quanto alla commedia al tempo del D. Pilone, del Gigli, e d'alcuni suoi tramezzi, fra' quali distinguevasi la cantatrice Dirindina, Niccolò Amenta di Napoli fece recitare, e stampare sette sue commedie: la Costanza, la Fante, il Forca, la Somiglianza, la Carlotta, la Giustizia, le Gemelle, tutte scritte sulle tracce della commedia

latina. Quindi il Beccelli, il dottor Angelo Nelli, il Marchese di Liveri, il celebre Pasquale Gioseffo Cirillo, Gioachino Landolfo, il Grisellini, e molti altri imitarono chi i modi di Plauto, chi quelli di Terenzio (1). Poche però furono le commedie di cotesti scrittori rappresentate sui teatri mercenarii, perchè il gusto del popolo italiano per la commedia all' improvviso, e degli attori mascherati si mantenne in que' tempi più che mai vivo, mercè il valore in quest' arte di alcuni comici, e già il famoso arlecchino Sacchi formava la delizia del Pubblico veneziano non solo, ma di tutta quella parte d'Italia chiusa fra l' alpi, e gli appennini.

Con una celebrità prodigiosa acquistata in tutta l' Europa letteraria, la

(1) Napoli Signorelli storia de' teatri.

Merope di Scipione Maffei figurò lungo tempo come regina delle italiane tragedie; e per quanta eloquenza, raziocinio, dottrina abbiano impiegato i letterati italiani per mettere ad evidenza i pregi delle altre tragedie de' scrittori contemporanei del Maffei, e rivelare i difetti della sua Merope, il tempo, giudice imparziale d'ogni letteraria contesa, confermò la pubblica opinione, e la Merope del Maffei vive ancora acclamata, onorata sulle scene italiane, e disputa la preminenza ad altre due tragedie sullo stesso argomento di due gran tragici, uno francese, l'altro italiano, il sig. *Voltaire*, ed il Conte Alfieri. Gli onori giustamente profusi alla Merope del Maffei, furono, può dirsi, il primo stimolo all'emulazione degl'Italiani. Apostolo Zeno ha voluto anch'esso colorire i suoi drammi per musica di

tragiche tinte, ma rimase molto addietro, per difetto di condotta, di stile, e di patetiche situazioni. Pietro Metastasio, che gli successe in qualità di poeta cesareo, empì l'Europa della rinomanza de' suoi drammi tanto superiori a quelli d' Apostolo Zeno. Dotto delle greche lettere, seppe meglio dei suoi antecessori accomodare l'imitazione al gusto, al costume de' suoi tempi; ornò il suo stile di tutte le grazie poetiche della lingua nativa; e pieni i suoi drammi della maestà del coturno, non di rado s'innalza al livello de' più sublimi tragici antichi e moderni di tutte le nazioni per le vie della compassione e del terrore; e l'Achille in Sciro, la Clemenza di Tito, e Temistocle, e Catone in Utica, e Attilio Regolo, e l'Olimpiade, e Demofonte sono piene di quel tragico effetto, che desiderar

si possa nelle migliori tragedie del mondo. Ma siccome nessuna opera umana può dirsi assolutamente perfetta, così dirò anch'io, che non a torto fu rimproverato al gran Metastasio, che le cause più terribili sono avvolte (il signor Scleghel avrebbe dovuto dire qualche volta) in leggierissimi nodi ; che la pompa di sensi generosi non è sempre fondata a forti titoli per il perdono de' più atroci delitti; che gli amanti offesi meditano orribili vendette, affidate troppo di frequente ad amanti disprezzati, e sembra non di rado, che il poeta s'occupi più ad ordire una perfida trama per far risaltare la clemenza d'un magnanimo Re, anzichè della solidità del piano generale del dramma, dell'andamento progressivo dell'azione, e d'un inatteso sorprendente sviluppo. Ma gran chè! chi non sa far meglio si

occupa a censurare quei difetti, che molte volte non si possono evitare, senza adombrare qualche importante bellezza, e che, come doveva accadere a Metastasio, molte volte sono prescritte da quelle circostanze inevitabili a cui vanno soggetti i poveri poeti teatrali. Ad onta però di quanto ha potuto dire o la critica, o l'invidia, Pietro Metastasio è ancora senza rivali: e sono tutto dell' avviso del Baretti quando dice, che in alcune opere, avvegnachè inferiori a quelle del Dante, dell' Ariosto, e del Tasso, s' incontrano però terzine, ottave bernesche, ottave dignitose, che il Dante, l' Ariosto, e il Tasso non isdegnerebbero, anzi si recherebbero a gloria d' esserne gli autori; ma Metastasio non ha una scena, un'aria da invidiare a tutti gli scrittori di melodrammi che vennero dopo.

La saggia critica tende, colla rivelazione de' difetti, al miglioramento delle arti, onde innalzarle al grado della perfezione possibile; la critica del Calsabigi nella contesa coll' Arteaga, sui drammi del Metastasio, mi pare si allontani da sì plausibile scopo. La mordacità nè convince, nè persuade, e poichè mi trovo trascinato fuor di via, voglio errare ancora un cotal poco prima di ritornare sul mio sentiero.

Ho letto anch' io nel corso di mia vita non pochi libri eccellenti, buoni, mediocri, cattivi, e nazionali e forestieri; e fra questi alcuni pieni ora d' urbana, ora di maligna critica, e, a dir il vero, non poco diletto mi recavano quelle osservazioni, que' confronti, e que' giudizi pronunziati senza parzialità, senza animosità, e senza ingiurie; e assai più che a diletto mi tornavano

ad utile istruzione, quando la critica, in mezzo alla scoperta dei difetti di un' opera, mi aiutava a rilevare quelle bellezze infallibili eterne, che costituiscono il vero merito d'un libro. Ma ben di rado mi accadeva di assaporare tutto intero il diletto, e l'utile senza sentirmi muovere a bile dall' irriverenza, con cui erano trattati uomini celebri, dalle villanie scagliate ad oneste persone, e dal dileggio con che erano chiamati alcuni nomi famosi. E pur troppo tale è la pratica e l'uso de' moderni critici. Essi vanno in traccia più dell' autore, che dello scritto, e decidono o per ispirito di personalità, o d'invidia. Non è la critica che regola le osservazioni, i confronti, i giudizi; ma la censura. Si cerca di mettere alla luce i difetti di un' opera con una pompa di sentenze, e di parole, che ammazza, e con un

lusso di erudizione, che spaventa, e si nascondono intanto con artifizio quelle bellezze, che potrebbero far dimenticare i difetti, renderli meno disgustosi, e talvolta farli anco tollerare.

Mal si soffre da taluni, che altri mostri di sapere più ch' essi non sanno sulla materia che impresero a trattare, ed allora l' invidia aguzza il loro ingegno, ed arma la loro penna. Questa passione li conduce a poco a poco ad insidiare la gloria, e la felicità altrui, e diventano tanto più intolleranti in quanto che hanno per principio, e per iscopo dell' odio loro, e del loro rammarico il merito che sentono di non avere, e che scorgono negli altri.

I Francesi dicono, che la critica è facile, e l'arte è difficile; non sono del loro avviso sulla prima parte di questa sentenza. La censura è facile, e

la critica è difficilissima. La prima non riconosce, che il merito negativo, e gli errori positivi; la seconda penetra nel centro del sistema delle idee, s' identifica cogli uomini di tutti i luoghi e di tutti i tempi, non ammette pregiudizii, separa la causa dagli effetti, rende omaggio al bello, al grande, al sublime sotto qualunque forma siano essi rivestiti, e giudice imparziale pone sovra una bilancia gli errori, e sull'altra il merito, e pronunzia la sua sentenza in modo da non far dar alla disperazione l' autore nell'atto che ne condanna il libro. Ma i Diderot, e i Monperthuy sono rari, e i Moussac, e i Guiot de Fontaine sono molti. È vero che ormai questa inurbana foggia di censurare è circoscritta ad un picciol numero di piccioli uomini, e cotesti piccioli spiriti, come dice *Voltaire*, non fanno paura, che

ai piccioli spiriti. Guai se i censori delle opere de' begli ingegni trascinati dalla propria vanità, e dall' adulazione altrui si avvisano di trattare ex professo la materia da essi in altri censurata: allora sì, che il trionfo de' malmenati autori è completo. Col confronto dell' opera del censore, e del censurato si scorge l' intenzione dello scrittore a null' altro rivolta, che ad insidiare la gloria altrui per esaltare sè stesso, e quindi la censura rimane senza effetto, e l' opera del censuratore all' obblio. Tale è la sorte di alcuni drammi, e di molte commedie, e di certe tragedie stampate dopo le lunghe tiritere scritte in odio ora di Metastasio, ora di Goldoni, ora d' Alfieri, ora di Monti.

Ma gli avvelenati strali, scagliati contro cotesti uomini sommi, batterono nel diamante, e si spuntarono. Io mi taccio

sulle matte sentenze emanate da alcuni stranieri contra i nostri più valenti scrittori. Ove gl'Italiani il volessero, potrebbero rifarsi in buon dato rivedendo le buccie all' opere oltramontane, ma ciò non monta: basta lo star in guardia, perchè il cuore non rimanga sedotto, e a quest' uopo si rende utile e necessaria quella critica, che penetra nelle viscere delle cose, le sottopone all'analisi, e le giudica senza preoccupazione. Convinti, che un'opera umana non può essere un' opera perfetta, miriam fisso il sole, non curando d'innanzi a tanta luce volgere lo sguardo, e l'attenzione alle piccole macchie, che in quel gran corpo s'incontrano. E senza il principio dell' *ubi plura nitent*, *non ego paucis offendar maculis* d' Orazio, come potremmo noi dar prezzo alle tragedie di Shakspeare, di Sciller, di

Miller, ai drammi di Seridan, di Beaumarchais, d'Ifland, di Kotzebue, e di tant' altri? Ma per la forza di alcuni pregi straordinarii perdoniamo loro le molte bassezze, indecenze, trivialità, che nei caratteri, nei costumi, e nello stile tratto tratto s' incontrano.

Rivenendo ora a Metastasio, i suoi drammi sopravvissero trionfatori e della censura, e della critica, e non solo fecero maestosa comparsa sul teatro musicale, ma furono con vivissimo entusiasmo sentiti sul teatro comico, ed alcuni vivono tuttavia ben accolti ed applauditi.

Intanto la tragedia propriamente detta vedeva ogni dì più crescere in Italia il numero de' suoi partigiani, e coltivatori. Compariva talvolta modellata sulle greche impronte, e talora con una fisonomia tutta nuova, e se pure

sapeva d' imitazione, si riconosceva, anzichè il greco, il modello francese. Era rappresentata da' comici mercenarii sui pubblici teatri, ed ebbe non pochi attori valenti, i quali incominciarono a declamare in un modo più confacente alla maestà del coturno, e le tragedie del Conti, di Gioanni Pindemonti, di Pepoli, e di pochi altri si dividevano a gara, con quelle del Padre Ringhieri, gli applausi del Pubblico. Ma nè il Conti, nè Gioanni Pindemonti, nè Pepoli (del Padre Ringhieri non parlo, lo citai, poco fa, perchè le sue tragedie erano acclamate dalle donnicciuole, e dal volgo, che da lungo tempo formavano la parte più numerosa del teatro) furono da tanto di trarre la nostra tragedia da quella desolante mediocrità, in che dopo la Merope del Maffei era ricaduta.

Vincenzo Monti a' giorni nostri pieno dell' anima del divino Alighieri, rialzò l' italiana tragedia, e particolarmente col suo Aristodemo. La robusta armonia de' suoi versi, le patetiche inimitabili scene di quel Re infelice con Cesira, il terrore sparso in tutta l' azione dai vaneggiamenti di Aristodemo risvegliato dai rimorsi d' un atroce delitto; finalmente il terribile sviluppo della catastrofe collo scoprimento della creduta morta Argia nella prigioniera Cesira, nel punto che s' immola vittima volontaria all' ombra dell' uccisa sua figlia, sono pregi così straordinarii, che ci fanno dimenticare volentieri qualche precetto violato, qualche scena ripetuta, qualch' altra non necessaria, di che hanno menato tanto rumore i suoi censori. Non è possibile essere spettatore di questa tragedia senza provare

quelle emozioni, che un tragico risvegliar deve nell' animo di chi l' ascolta: la pietà ed il terrore; nè certo saprei ben decidere se più l' una, che l' altro trionfi in questa tragedia. Le visioni d'Aristodemo imprimono tanto terrore, che ove vengano declamate da abile attore, e' ti par proprio vedere l' ombra che lo incalza, e col petto lo preme, e colle braccia; ed il patetico dell' ingenua ed amorosa Cesira ti strappa a forza le lagrime, se chiudessi pur anco in petto un cuor di selce. Leggasi come si esprime Cooper Walker inglese nel suo giudizio su questa tragedia, e si vedrà, se a buon diritto il teatro italiano debba collocarla fra le gemme del suo tragico tesoro.

Ma era ancor poco alla gloria dell' italiana tragedia l' Aristodemo del Monti, oltre la Merope del Maffei. Era riser-

bato all'immortale Conte Vittorio Alfieri a compiere coi più bei fiori l'italica corona. Severo esecutore dei più difficili precetti, pieno dell'anima di Sofocle, nauseato della bassa indolenza de'suoi connazionali, sviluppò una maraviglioşa energia, si creò uno stile conciso, pieno, robusto; stile quale essere doveva per parlare di grandi delitti. Molte cose si sono dette, e scritte sulla sua economia dell'azione, e de'personaggi, e sul suo stile. Alfieri doveva necessariamente correre la sorte preparata a tutti i genii originali. Alla prima comparsa sulle scene delle sue tragedie, il Pubblico non poteva così presto accomodarsi ad uno stile cotanto diverso da quello per lo innanzi praticato, nè concentrar l'occhio su poche figure sparse in un ampio quadro. Egli stesso sel sapeva, e perciò disse

di non aver scritto nè per i suoi tempi, nè pe' suoi coetanei; ma contra ogni sua aspettativa, i posteri che l'intendessero, e sapessero giudicare le sue tragedie non erano lontani. Lui vivente ancora, furono con avidità ascoltate, e con entusiasmo applaudite.

Il sig.r Scleghel campione di Shakespeare ed acerrimo nemico de' classici scrittori, grida, che lo stile aspro e rotto d' Alfieri è talmente sprovvisto di espressioni figurate, da poter dire, che i suoi personaggi sono privi affatto d'immaginazione. Ecco una delle tante sentenze di questo arguto scrittore tagliate coll'accetta. Lo stile d' Alfieri sprovvisto d' espressioni figurate? Il linguaggio dei personaggi d' Alfieri è quale esige il loro carattere, tanto per l' interesse che hanno nella favola, quanto per i tempi a cui appartengono. Traspare è

vero talvolta un'atra bile figlia delle sue politiche opinioni, e del suo carattere intollerante e severo; ma le proposizioni ed i principii che ne conseguitano sono analoghi al carattere de' personaggi introdotti nell'azione. E qual è quell'autore, che scrivendo tragedie, non segua gl' impulsi del proprio cuore, e non s'infiammi alle idee che più lo allettano? I caratteri dei personaggi d'Alfieri sono disegnati con energia e verità, e la forza del colorito è con tal maestria maneggiata, che i suoi quadri, comecchè di poche figure, sono sempre grandi ed imponenti. Si scorra il quarto atto dell'Oreste; come parlano Clitennestra, Elettra, Pilade, Oreste ed Egisto? Come Clitennestra ed Egisto nel quarto e quinto atto dell' Agamennone? Dove maggior abbondanza d' espressioni figurate in qualunque tragedia di tutti gli

scrittori del mondo come nel Saul di Alfieri ?

Ma non è questo il luogo di diffondermi nell' analisi dei pregi di questo grand' uomo ; vedremo a suo tempo se le passioni energiche , che elettrizzano tutte le facoltà dell' anima , ed ispirate da un linguaggio ingegnoso e metaforico, sono state dall'Alfieri ben delineate, e dipinte.

Anche Alfieri , siccome Metastasio e Monti, ebbe i suoi censori connazionali, che abbandonando i doveri della saggia critica, infuriarono a rilevare i difetti delle sue tragedie. Io ripeterò la sentenza proferita da uno de' più illustri ingegni italiani viventi. Alfieri è un colosso in mezzo all' onde, a cui non può approssimarsi senza pericolo anche una nave ben grossa e ben corredata. Sentenza degna del grande che la proferì,

e che dovrebbe esser sempre presente all' idea di chi si assume il carico di criticarlo.

Dopo Alfieri, una folla di giovani poeti batterono le loro deboli ali dietro l' ardito volo di quest' aquila altera; ma non salirono tant' alto da lasciar al teatro italiano una stabile memoria, oltre quella di un nobile tentativo.

Nei primi anni del secolo decimonono comparve il Socrate di Luigi Scevola, bresciano, e fu rappresentata dalla società filodrammatica di Milano. Animato l' autore dal felice successo ch' ebbe la sua tragedia su quel teatro, ne compose alcune altre, che furono declamate dai comici mercenarii, e fra queste la Saffo riscosse ovunque ben meritati applausi. Piena di quel patetico, che di rado s' incontra nel grande Alfieri, gli tenne dietro, ma alquanto da lon-

tano nella sublimità del linguaggio, e da questo lato lo avanzò di molto Ippolito Pindemonti nella sua tragedia l' Arminio. Modellata sulle greche impronte, questa tragedia è piena d' immagini patetiche, nè io so se sia mai stata rappresentata sui teatri, e se possa produrre quell' effetto che ispira leggendola.

Ma chi, à parer mio, più di tutti s' avvicinò al grande Astigiano per la feracità ed energia de' pensieri, per la maestà e robustezza de' versi, per la purità della lingua, è il sig. Nicolini di Firenze. Anche l' avvocato Francesco Benedetti da Cortona porgeva le più fondate speranze di vederlo salir ben alto sul tragico monte. Il Druso, e la Pelopea, tragedie che sortirono in Firenze il più lusinghiero effetto, ne possono servir di prova; ma si sottrasse

ai viventi nel più bel fiore dell' età sua, e tolse al teatro italiano del secolo decimonono uno, forse, de' suoi più begli ornamenti.

Non volendo parlare, che delle tragedie e commedie declamate sul teatro dai comici mercenarii, m' è forza passar sotto silenzio molte altre tragedie scritte di recente da molti begl' ingegni italiani. Oh quanto volentieri esporrei il parer mio sulle due tragedie del gentil poeta Manzoni, il Conte di Carmagnola, e l' Adelchi! che abbondanza di pensieri! quanta novità d' immagini! che bella poesia! ma il tutto corrisponde egli alle parti? in teatro otterrebbero queste tragedie il divisato effetto? l' attenzione eccitata dalle figure secondarie che stanno ai lati di questi due bei quadri, non potrebbe essere perniciosa all' effetto delle figure principali collo-

cate nel centro? Un giudizio di congettura è sempre incerto, e non è che in teatro che si possa giudicare con piena cognizione di causa, perchè ove un dramma rimanga senza effetto, gli manca il primo scopo che l' autore si è prefisso nello stendere la favola. Contentiamoci dunque del diletto che abbiamo provato leggendole.

Poco diversa da quella della tragedia fu la condizione della commedia italiana. Ad onta degli sforzi di alcuni eruditi, e di molte piacevoli ingegnose commedie scritte, i comici italiani, e più particolarmente in Venezia, persistevano a rappresentare le commedie all' improvviso cogli attori mascherati, e quelle tante mostruose invenzioni di più mostruose e matte fantasie. La parte colta delle popolazioni incominciava a nausearsi della scurrilità e delle goffag-

gini di questa razza di commedie, ma la massa numerosa seguitava a concorrervi in folla, allettata dal valore degli attori.

Era riserbata a Carlo Goldoni la gloria di condurre sulle scene la buona commedia scritta. Questo gran scrittore, chiamato da Voltaire il pittore della natura, ora servendo alla necessità ed al cattivo gusto dominante, ora allontanandosi un cotal poco, fu il primo a far assaporare agl' istrioni italiani la commedia di carattere, finchè, guadagnando ogni giorno terreno, s' avanzò franco e sicuro sul cammino del bello, seguendo l' orme di Molière; e dato il più grand' urto alle maschere ed alla commedia all' improvviso, operò una felice riforma, e sarebbe ella riuscita intera col solo suo mezzo, se non si fossero mossi contra partigiani del vec-

chio mal gusto, ed invidiosi insidiatori della sua gloria. Autore di ben centocinquanta commedie di vario genere, fino nelle meno pregievoli, ha fatto vedere la mano maestra che guidava il pennello nella pittura dei caratteri e dei costumi dominanti del suo tempo. Ma una rigorosa critica da una parte, che ascriveva a difetto ora le arringhe morali dei Pantaloni, ora i motti puramente scenici, ora le mutazioni di scena, ora l'impurità della lingua; ed una sfacciata persecuzione dall'altra dell'invidia e della calunnia, lo disgustarono in modo, che cedè al tempo, e abbandonò quella patria, che amò pur sempre, anche lontano, ed anche ingrata. Lo accolse Parigi nel mille settecento sessant'uno, e quivi, a confusione de' suoi nemici, ad onore eterno del nome italiano, scrisse il Burbero benefico, il

Curioso accidente, il Matrimonio per concorso, l'Avaro fastoso, ed alcune altre, colle quali fece conoscere alla Francia il torto ch'ella aveva di abbandonare le orme di Molière per attaccarsi alle rappresentazioni lugubri e lagrimose. Visse in Parigi onorato dalla Corte, che gli assegnò una pensione, e dai più cospicui letterati, e particolarmente dal celebre Favart, autore di fortunatissime commedie francesi, e vi morì il nove febbraio del mille settecento novantatrè.

In vece di continuare la strada tracciata dal Goldoni, l'abate Pietro Chiari richiamò il teatro comico agli antichi usi, incoraggiò gli attori a conservarli, e somministrò loro a tale oggetto commedie piene di romanzeschi colpi di scena da accalappiare i sciocchi, che più si trasportano alla vista del mara-

viglioso, che a quella della verità, per cui la riforma tentata dal Goldoni camminava lentamente, ed in mezzo ad ostacoli difficili da sormontarsi. Da una parte, antiche abitudini, attori poco addestrati nell'arte rappresentativa di commedie scritte, eccellenti in quelle di commedie all'improvviso, un Pubblico entusiasta e devoto delle maschere; dall' altra uomini d'ingegno, che lungi dal concorrere nel divisamento del Goldoni, opponevano tutti i loro sforzi per allontanare la riforma, recavano non lieve ingiuria alla commedia Goldoniana; e il Koulikane, le Sorelle cinesi del Chiari erano in Venezia talmente applaudite da scoraggiare il più ardito e valoroso scrittore: mentre il Goldoni e l'abate Chiari si disputavano con armi diverse il dominio della comica scena, comparve il Conte Carlo Gozzi a dar

aggiunta alla derrata, e col genere il più immaginoso ad un tempo, ed il più stravagante, fu sul punto di ristabilire in trionfo tutte le più pazze mostruosità passate del teatro comico. Macchine, trasformazioni, incantesimo, maraviglie, molle onnipossenti sugli animi della moltitudine, furono messe in opera per ottenere il suo intento, e vi riuscì. Il Corvo, l'Oselin belverde, i tre Aranci, la Dama serpente, il Mostro turchino, ed altri drammi consimili, tutti ricchi d'eloquenza poetica, di purità di lingua, di riflessioni filosofiche, di patetico, di ridicolo, di affetti, di passioni, insomma di un poco di tutto, sedussero il popolo veneziano, vi mantennero il cattivo gusto, e minavano l'edifizio eretto da Goldoni. Sulle prime quest' uomo pieno d'erudizione, e d' ingegno aveva abbracciato questo genere stravagante

per ischerzo, e com' egli stesso confessava, per far vedere con quanta facilità si poteva condurre la moltitudine ad applaudire ciò che il buon senso condannava; ma, fosse poi illusione del cuore inebbriato da tanti applausi, o vanità, si attenne quindi con senno e costanza al suo sistema delle *fiabe*.

Trovò difensori e partigiani del suo sistema alcuni letterati suoi coetanei ed amici, che con ogni modo di critiche, e di satire si scagliarono contro il povero Goldoni a sostegno del ricco Gozzi, e gettarono sulla scena il pomo della discordia, e il guanto della disfida. Non pochi letterati italiani assunsero le difese del povero contro il ricco, ed il vero bello, che piace a tutti, e in tutti i tempi, alla fin fine trionfò della stravaganza e della bizzarria.

Uno dei primi, che coll' opere sue

si avvicinò al Goldoni per conservare la commedia sulla buona via, fu il Marchese Francesco Albergati Capacelli, che, oltre alcune traduzioni dal francese, si fece ammirare, ed applaudire col Saggio amico, coi Pregiudizi del falso onore, coll' Ospite infedele ec. S' aggiunse al prelodato Marchese Albergati il Conte Pepoli, che già aveva arricchito il ramo tragico, e diede al teatro comico i Pregiudizi dell' amor proprio, la Scommessa, ed alcune altre, ed i comici italiani incominciarono con miglior gusto, e maggior senno a nausearsi della commedia all' improvviso.

Dietro questi primi esempi, anche gli scrittori mercenarii di teatro abbandonarono le maschere nelle loro commedie, e si attennero ai nuovi modelli. L' ex-gesuita piemontese Camillo Federici prese a scrivere commedie di più

specie. Alcune sono lagrimose, alcune tragiche, alcune romanzesche, e molte comiche. La morale, e la virtù sono sparse a profusione nelle sue commedie; il vizio vi è combattuto con forza, e particolarmente nei personaggi d'una sfera distinta; come nell' Udienza, nei Falsi galantuomini, nei Pregiudizi dei paesi piccoli ec. Questo scrittore continuò per molti anni a provvedere le Compagnie comiche italiane di rappresentazioni, che tornavano a profitto degl'impresari, ed a diletto del Pubblico.

Vivente ancor Federici, Francesco Avelloni aveva già arricchito il teatro comico di molte commedie di tutti i generi, e qui non posso passar sotto silenzio la sorpresa di che fui colpito, quando nella storia del Napoli Signorelli non vidi neppur un cenno d'uno scrittore, che lasciò tanto al teatro

italiano egli solo, quanto forse non lasciarono i suoi coetanei scrittori tutti insieme. Qualunque fosse l'opinione, che il dotto storico portasse delle rappresentazioni dell'Avelloni, non doveva per certo tacere il nome dello scrittore più fecondo di quanti vantar possa l'Italia nostra.

L'Avelloni adunque ammiratore del Federici ne seguì di quando in quando le traccie. Anch'egli scriveva per le Compagnie comiche, e trattò tutti i generi possibili dell'arte drammatica. La folla degli spettatori, e gli applausi lo seguirono dovunque, e divenne l'idolo de' comici per i miracoli delle sue rappresentazioni, senza de' quali correvano rischio talvolta alcune Compagnie comiche di non trovare nè pane, nè pesce. Tutto ciò che una fantasia la più stravagante ha saputo immaginare, noi lo troviamo nelle rappresentazioni dell'

Avelloni. Egli trasse sulle scene santi, eroi, principi, magistrati, cavalieri, avvocati, medici, assassini, personaggi storici, personaggi allegorici, assedii, battaglie, incendii; insomma, in tutta la regione drammatica non v' ha una via dall' Avelloni non percorsa, e non v' era pochi anni addietro una Compagnia comica, il cui repertorio non fosse composto per ben due terzi di rappresentazioni sceniche dell' Avelloni. Condotta, caratteri, lingua, stile non gli diedero mai briga; non aveva d' innanzi agli occhi, che l'effetto, e quello era il punto centrico, cui tendevano tutte le linee della sua fantasia, ed era ben raro il caso, che non sortisse il suo intento.

Anche l' avvocato Sograffi da Padova diede al teatro italiano non poche commedie, e drammi. Comparve sulle scene di Venezia la sua prima com-

media Olivo e Pasquale, si formarono le più felici congetture sull'avvenire; ma il successo non corrispose alla speranza. L'avvocato Sograffi ha scritto molto, ed ha fatto poco; andò in traccia degli effetti esterni, e si allontanò dai buoni principii, ed il suo nome sarebbe presto dimenticato, se la prima sua commedia non vivesse per farlo ricordare.

A misura intanto, che si moltiplicavano gli scrittori teatrali, la commedia all'improvviso andava ogni dì perdendo della pubblica opinione; gli attori volsero a miglior meta il loro studio; le maschere alternavano, è vero, la loro comparsa colla commedia scritta, ma più di raro; i buoni attori di quel genere a poco a poco sparirono un'altra volta; i nuovi non erano che servili imitatori degli antichi, senza genio, senza

grazie, senza brio, ma insipidi, goffi, indecenti. Molti attori valenti successero l'uno all'altro sulle scene italiane, e molti vi comparvero contemporaneamente; ed i nomi di Valsecchi, di Tommaso Grandi, di Martelli, di Magnanino, di Patella, di Pianca, Paganini, e più di tutti di Petronio Zanerini, vivono ancora nella memoria de'comici, e d'una parte del Pubblico italiano.

Continuando la narrazione delle commedie scritte comparse sul teatro dei comici negli ultimi anni del secolo XVIII., dirò che il signor Gherardo de Rossi romano è quegli, che più d'ogni altro spiegò grazie comiche, ed intelligenza dell'arte in mezzo alla folla innumerabile di scrittori senza nome, che dietro le traccie della commedia francese, e della commedia tedesca sfiguravano del tutto la fisonomia nazio-

nale. Diderot, Beaumarchais, Mercier, Kotzebue, Ifland erano divenuti i modelli dell' imitazione, ed anche sul teatro italiano si versarono lagrime sul destino delle mogli infedeli, di vedove innamorate, di nubili disonorate, d'amanti disperati, d'assassini virtuosi ec.

Un altro scrittore romano, il Conte Giraud, aprì con gloria il corso teatrale del secolo decimonono. Seguendo l'ordine delle commedie stampate in Roma nel 1808, appare che l'Ajo nell'imbarazzo sia stata, se non la prima scritta, la prima almeno che sortisse sul teatro l'esito più fortunato, e dietro questa, altre sette commedie con quattro farse tutte piene di quella *vis comica*, che mancava nella maggior parte de' scrittori comici del secolo XVIII. E certamente nel Conte Giraud ha l'Italia un comico scrittore degno d'occupare un posto

distinto tra quelli che lasciarono fama di migliori nello scrivere commedie. Quelle del nostro Giraud fanno tutte travedere quant' era la sua conoscenza del teatro, e quanto la sua pratica di mondo. Egli ha saputo, mercè la prima, evitare le lunghe cantafere del Federici, e dell' Albergati, e mercè la seconda, dipingere i costumi dominanti della vita comune con vivi, e ben maneggiati colori, e se questo scrittore pieno del precetto del *castigat ridendo*, avesse meno sacrificato il *castigat* al *ridendo*, e si fosse un poco più attenuto alla decenza, negli equivoci, e nell' andamento della favola, io penso che il nostro Conte Giraud avrebbe diviso con Carlo Goldoni il principato della commedia italiana. Nei primi anni del secolo corrente l'avvocato Alberto Nota pubblicò in Torino varie

commedie già state esperimentate sulle scene italiane. La commedia I primi passi al mal costume, ben accolta ed applaudita in Torino, ed in Milano nel 1807, seminò di fiori l'aspra carriera, che doveva percorrere; ed infatti fino al giorno d'oggi, la maggior parte delle sue commedie furono in Italia, e particolarmente a Torino sommamente acclamate.

Sembra che una costellazione propizia brilli nel bel cielo del Piemonte, e renda fecondo il suo ridente secolo di drammatici scrittori.

Oltre il tragico Alfieri, e i due comici scrittori Camillo Federici, e l'avvocato Alberto Nota, il sig.r Stanislao Marchisio, coltivatore d'amene lettere, arricchì il teatro comico italiano di varie commedie, che furono dovunque con piacere ascoltate, e con vivissimi ap-

plausi accolte. Il genere abbracciato dal sig.r Marchisio, è il genere misto. Le sostanze ridicole sono avvicendate colle serie, cosicchè quel miscuglio di comico, e di patetico mantiene l' uditore sempre interessato all' azione, facendolo ridere, e facendolo piangere. È questo il genere più comunemente abbracciato da'scrittori teatrali in Italia da Goldoni in poi. Nè già si limitò il sig.r Marchisio alla commedia soltanto, che volle dar saggio del suo valore tragico nella Saffo, e nel Mileto, ambedue tragedie ripiene di bei versi, di sublimi pensieri, e di scenico effetto.

Un nuovo teatro comico comparve in questi ultimi anni. Augusto Bon veneziano, comico di professione, stampò dieciotto commedie, quasi tutte recitate in teatro dai comici mercenarii, ed altre ne fece rappresentare ancora inedite.

Il sig.[r] Bon ora autore, ora imitatore, talvolta traduttore, ha di che esser pago dei suoi teatrali lavori.

Il Pubblico italiano fu largo d'applausi alle sue commedie, quanto a quelle de' suoi valenti predecessori e coetanei; infatti, regna nelle commedie di questo autore una tal quale disinvoltura nell' andamento dell' azione, e più ancora del dialogo, che difficilmente possono annoiare; e questo è certo un pregio da tenersi in sommo conto in mezzo a tanto languore, che regna nella maggior parte delle commedie de' scrittori seguaci degli oltramontani ed oltramarini piagnistei. Molte accuse si potrebbero apporre a questo scrittore in fatto di caratteri, e di stile. Egli crede, che, attenendosi più al frasario italiano, che al francese, il suo dialogo perderebbe dal lato della vivacità,

ed ha gran torto. Uno stile purgato dà grazia, e non infievolisce un dialogo. Ei pensa forse, che la Francia, e Parigi specialmente, gli possono fornire maggior quantità, e qualità di caratteri per le sue favole comiche; ed intanto le sue commedie non hanno quella fisonomia nazionale, che uno scrittore comico non deve mai perdere di vista, e fanno nascere dei dubbii sull'originalità dell'invenzione; e le frequenti contraddizioni fra i costumi della nazione francese, ed i caratteri posti sulla scena dall'autore, danno luogo a molte critiche considerazioni. L'abate Dubos su quest'argomento dà molti utili e savissimi consigli (1).

(1) Dopo le molte dotte ed utili cose che l'abate Dubos scrisse sulla cautela da usarsi dagli scrittori teatrali allorchè vogliono porre sulle scene caratteri stranieri, soggiunse: « Il est à craindre que le poéte

Molte commedie compariscono sul teatro di giovani studiosi, ma essi sono piuttosto tentativi, che forse col tempo potranno avere felici risultamenti.

Abbiamo veduto come fino a' giorni nostri non mancarono all' Italia zelanti amatori della drammatica letteratura, che fecero quant' era in loro potere per accrescerle lustro, e valore. Mi si domanderà perchè non è ella giunta a quel grado di gloria, cui pervenne la nazione francese? La risposta è data nel 2.° volume di quest' opera nell' esame dello stato attuale del teatro italiano per parte degli scrittori.

n'imite ces peintres qui peignent une belle femme d'idée sur le rapport qu'on leur aura fait de sa beauté, ou après ne l'avoir vue qu'en passant. Le portrait, à coup sûr, n'est point ressemblant; tels sont ceux des petits-maîtres français qu'on voit sur les théâtres de Londres, et d'Italie. L'air léger, leste, élégant des originaux y est remplacé par la maussaderie la plus outrée *.

In quanto agli attori, in mezzo alla confusione di beni e di mali, tra che agitavasi il teatro italiano, non rimásero immobili ed inerti, comecchè senza leggi, senza disciplina, senza sussidii, senza premii, senza incoraggiamento; un voto quasi generale in Italia raccomandava alla generosa cura de' Governi l' arte drammatica nazionale, che in mezzo ai flutti d' un mar tempestoso, senza smarrirsi di coraggio, sviluppava tutte le sue forze per condursi in porto sicuro e tranquillo: tre schiere d' oltramontani istrioni si divisero l' Italia. Eccovi i vostri maestri, gridò la voce del più forte, pagateli, ed imparate! E quel latte, che alimentar doveva i proprii figli, fu dato a succhiare ai figli altrui, e s' inaridirono vieppiù le fonti del nutrimento dell' arte comica nazionale: ma cotesti maestri furono

per noi men che scolari. Se si eccettua qualche attore del genere gajo, e leggiero, uno non vi aveva chi oltrepassasse la linea della mediocrità. Gli attori italiani, benchè di fresco avessero perduti i loro celebri confratelli Valsecchi, Grandi, Martelli, Patella, Pianca Paganini, Petronio Zanerini, e poco dopo il famoso Asprucci, ben lungi dall' ire alla scuola, entrarono in lizza; e mi si dica pur francamente, se nel volgo di cotesti maestri ritrovar si poteva un campione degno di rompere la sua lancia con Demarini, con Pertica, con Vestri, con la Pelandi, con la Goldoni, colla Perotti, colla Cesarini, coll' impareggiabile servetta la signora Gallina. Sia però lode al vero. Il contegno nella persona, la decenza, ed analogia di vestiario, naturalezza nel dire erano in generale più evidenti

ne' comici oltramontani, che nei nostri.
Le traduzioni dei drammi sentimentali, il diabolico genere degli spettacoli, lo stile ampolloso de' nazionali scrittori, mantenevano tuttavia l'universale degli attori italiani in quella manierata declamazione, che tanto offende le delicate orecchie de' buoni ascoltatori; e l'immensa disparità delle mercedi assegnate ai comici italiani, toglieva loro ogni mezzo di seguire il tempo ed il lusso nei vestimenti. Il cessato Governo italiano aveva volto il pensiero a soccorso della povera arte drammatica; ma il modo, con che si mandarono ad effetto le favorevoli intenzioni di quel Governo, servì alla buona fortuna d'uno speculatore, non a quella dell' arte. Il vero scopo si è presto perduto di mira, ed anche da quella scelta Compagnia il teatro italiano risuonò

dei melodrammi, la Rosa rossa, e la Rosa bianca, la Cova cenere, la Matilde di Neustria, e d'ogni altro nazionale e straniero guazzabuglio, che si doveva volere del tutto bandito dal teatro italiano. Spento il regno d'Italia, questa Compagnia ricovrò in Napoli sotto la protezione di S. M. Ferdinando, e nel resto d'Italia l'arte fu nuovamente abbandonata al caso, finchè nel 1820 S. M. Sarda si degnò di stenderle un braccio paterno, e le aprì nel suo regno un onorato asilo, non senza speranza di vederla condotta a quel grado di fortuna, e di gloria a cui salì in Francia, ed in Alemagna, mercè utili e necessari provvedimenti, che le circostanze, e il desiderio di veder quest'arte avviata alla perfezione, sapranno suggerire agli illustri personaggi incaricati della direzione di cotesta Real comica Compagnia.

Già l'esempio di S. M. S. ha trovato imitatori. S. A. I. il Duca di Modena ha onorato del titolo di Compagnia Ducale, e con proporzionato assegnamento pecuniario l' antica Compagnia Goldoni. Non si può negare a lode del vero, che cotesta Compagnia con incredibile coraggio ed indefesso zelo non abbia arricchito il suo repertorio di moltissime commedie dell' avvocato Goldoni, e fatte gustare sui teatri italiani con profitto ed onore. Ma io temo, e forse non a torto, che il ridonare alla vita alcune commedie discordi affatto co' moderni costumi, ed in parte deboli dal lato dell'arte, possa col tempo, anzichè a vantaggio, tornare a danno dell' autore. Basta, a mio avviso, l'esporre all' occhio, ed al giudizio del Pubblico le sue migliori commedie per far argine al torrente del cattivo

gusto, e queste sono già in tal copia da non temere lo scacco matto. Col dilatarsi troppo, si può correre il rischio di dar buon giuoco a' suoi avversari.

In quanto agli attori, parlando in generale di tutti gli artisti comici italiani, non si è fatto grandi progressi nell' arte, e non v'ha per ora fondata speranza, che i giovani possano giungere ad emulare, non che a superare il valore de' loro predecessori ancora viventi. Una sì dolce speranza riviverebbe ben presto, ove vi fossero provvide istituzioni, che, col mezzo degli ammaestramenti, indicassero la diritta via da tenersi per non lasciar ognora l'arte drammatica abbandonata al caso, e voler tutto aspettare dalle felici disposizioni, e spontanei effetti della natura.

DELLA

NECESSITÀ DELLO STUDIO

E DEGLI

AMMAESTRAMENTI PER L'ESERCIZIO DELL'ARTE DEL COMICO.

Si è più volte agitata la questione, se l' arte del comico abbia bisogno di teorie, di precetti, e precettori, o s' ella sia soltanto figlia di quella invincibile inclinazione, in forza della quale gran parte degli attori si trovarono trasportati sulle scene, e colla pratica svilupparono quelle naturali disposizioni, mercecchè si acquistarono fama di valorosi nell' arte comica. Molti furono, e molti sono tuttavia d'avviso,

che la natura, e la pratica, non i precetti, non le regole, non gli ammaestramenti formano gli attori, e nel laberinto d'una sottile metafisica vogliono dar tutto alla natura in un' arte che non è natura, ma studio, ed imitazione della natura.

Come si possono, dicono essi, conoscere regole, e convenzioni atte a dar ingegno, sensibilità, calore, forza, e tutti quegli attributi indispensabili ad un grand' attore? La natura, ripetono essi, la natura sola può fornire ad un attore tutti questi mezzi, che lo studio, il consiglio, il tempo sviluppano, e per prova incontrastabile gridano, che i più valenti attori di tutte le nazioni non hanno avuto maestri.

L' arte comica, oppongono i precettisti, è un' arte liberale, come la sono la musica, la danza, la scultura, la

pittura, l'architettura, le quali hanno regole, ed ammaestramenti dettati dalla natura, e ridotti a principio dalla filosofia, e dalla esperienza.

Dopo quanto è già stato detto da ingegnosi scrittori di tutte le più colte nazioni, io credo sia difficile aggiungere nuovi ragionamenti in una questione con tanto calore, con tanta eloquenza agitata, e rimasta sempre senza una costante ed utile conseguenza. Quindi è, che lasciando da un lato ogni discussione metafisica, io voglio trattare quest' argomento colla semplice ragione naturale, coi fatti, e colla dimostrazione dei vantaggi reali, che acquisterebbe l'arte comica, ove vi fossero studii, ed insegnamenti. La natura fa tutto. Esaminiamo. I principii di tutte le arti che dipendono dall'immaginazione sono tutti facili, e semplici dettati dalla na-

tura, e dalla ragione (così Voltaire); ma tutti questi principii suggeriti dalla natura, e dalla ragione hanno bisogno di dimostrazione in tutte le arti, ed in conseguenza anche nell' arte teatrale. Altro è l' azione reale, altro l' azione imitativa: nella prima, la natura somministra linguaggio, gesto, calore, espressione conveniente; nella seconda, linguaggio, gesto, calore, espressione nascono dallo studio, e dalla maggior, o minor cognizione, che si ha dei principii dell' arte. Io vedrò un comico idiota ad attaccar briga con un suo collega, o con qualunque altra persona; nel suo linguaggio, gesto, calore, espressione mi parrà di vedere i principii dell' arte sviluppati dalla natura senza nessun soccorso dello studio, e degli ammaestramenti; ma perchè questo comico non è capace all' indomani in

teatro ripetere la stessa azione colla medesima verità d' oggi? Perchè oggi nell' azione reale è la natura, che agisce in lui, e domani deve imitarla. Ecco tutta la difficoltà, ed ecco in che consiste l' arte. Non così il comico esperto, educato allo studio della natura, ed ai principii della sua arte. Egli dipingerà domani quell' azione, correggendo perfino i difetti della natura, ed il suo linguaggio, gesto, calore, espressione saranno convenienti non solo alla circostanza, che ha dato moto all' azione, ma alla qualità del personaggio, del tempo, del luogo, in che succede l' azione. Perchè quell' attore ricco dei più bei doni di natura, non mi fa colare quelle lagrime, che l' autore istesso avrà versato componendo quella scena? Perchè quei bellissimi versi, che costarono tante veglie al poeta, rimangono

senza effetto in teatro? Perchè quel fuoco, di che s'accese lo scrittore, non si comunica all'anima dello spettatore, mentre l'attore declama? Perchè costui m'annoia anco quando mi recita cose generate dal genio più felice? Perchè quell' attore non conosce la lingua che parla, perchè non sa la fonte da cui scaturiscono le passioni che lo devono animare, perchè non ha studiata la natura, e non gli furono insegnati quei principii dell' arte, che da sè solo non poteva imparare. In tutte le altre arti l'Italia giunse a quel grado di perfezione, che i suoi capi d'opera servirono, e servono tutt' ora di modello a tutte le nazioni incivilite. L'arte comica fioriva in Italia, mentre in Francia era ancora bambina, eppure leggansi gli antichi scritti de' pochi attori d'ingegno, e si vedrà chiaramente,

che l'arte comica in Italia era gigante a fronte dell' altre nazioni; ma a fronte del bello, e del vero, era un masso, anzichè un edifizio, e vi si scorgevano gli avanzi della barbarie da che ella usciva. I comici italiani passarono le alpi, e meritarono l'ammirazione della Francia. Appena la Francia coltivò quest' arte, appena i suoi Re l' incoraggiarono con premii ed onori, e l'arte in Francia salì via via a quel grado di perfezione, cui non erano mai pervenuti i suoi maestri, e divenne certamente non l' ultimo vanto, di che andar possa superba quella nazione. Non è guari anche in Francia si è alzata la voce contro l' istituzione della scuola di declamazione, accennando l'esempio che Garik, Lequain, La Rive, Thalma non ebbero maestri. Dunque perchè Garik, Lequain, La Rive,

Thalma non ebbero maestri, la scuola di declamazione è inutile? la conseguenza è assolutamente falsa. La natura si compiace talvolta di creare degli esseri, e dare a cotesti suoi prediletti tutte le facoltà necessarie per sbalordire il mondo colla vastità del talento, e colla maraviglia del genio. Ma queste disposizioni della natura, con quanto studio, fatica, osservazioni non vennero sviluppate? Qual differenza dai primi slanci, avvegnachè fortunati, e con entusiasmo applauditi, ai maturi tratti, sicuri, franchi, sublimi, per cui salirono all' immortalità? Leggansi gli scritti di Garik, di Cibber, di Baron, di Riccoboni, di de La Rive, e si vegga come tutti questi genii raccomandano lo studio dei principii dell' arte, i precetti di declamazione, convinti tutti da Cicerone, « che quantunque quelle

cose che sono dell' azione hanno in tutti una certa forza data dalla natura, dalla quale anco gl' inesperti, ed i barbari sono commossi; che sebbene quest' azione sia naturale, ciò non di meno è di mestieri formar regole e fabbricare un' arte per ben dipingerla, ed esprimerla; perchè quantunque sia vero, che la natura ci abbia somministrate molte cose, se non l' aiutiamo con l'arte, manche ed imperfette rimangono ». Chi è che per natura non possa cantare, suonare, ballare, dipingere, schermire? Ma siccome senza studio, e senza artifizioso esercizio, queste e molte altre cose rozzamente, ed imperfettamente appariscono, così coll' arte, e coll' industria bene, e perfettamente da noi vengono apprese, ed esercitate. E qual è quell' arte, che non abbia bisogno di dimostrazione, e non abbia le sue regole

dettate dalle osservazioni, e dallo studio degli effetti che ne derivano? La prima volta che il gran Garik calcò le scene fu a Ipswik, e rappresentò la parte d'Aboar nell'Orenoc: sullo stesso teatro declamò la tragedia, recitò la commedia, e fino nelle farse rappresentava le parti d'arlecchino, e tutto con quel successo che non gli venne mai meno in tutto il corso della sua carriera teatrale; ma nel suo libro sull' Arte del comico, che non dice sulla necessità dello studio dell' arte? E di quanti ottimi avvisi non ha sparso le sue osservazioni?

Quella Francia, che stanca ora di precettori, e d' allievi, chiama inutile le drammatiche scuole, per quali vie vide ella salire il suo teatro a tanto lustro, e fama, e per attori, e per scrittori? Per quelle istituzioni, che in oggi

si vorrebbero togliere. Quando un' arte è giunta al grado possibile di perfezione, il buon gusto si affievolisce a poco a poco per la sazietà del bello, si cerca la novità che spande una falsa luce, a cui si dà il nome di originalità; ornamenti bizzarri, capricciose idee, a cui si dà l'ampolloso titolo d'immaginazione, prendono il luogo della semplicità, e della ragione, e per uno spirito d'innovazione si fa guerra ai principii, alle regole, ed ai precetti, e si vuole che tutto sia abbandonato al genio, o per dir meglio, al caso. Sarà vero, che le scuole non creano i genii, ma i genii possono svilupparsi alle scuole. Io mi appello ai pochi delicati conoscitori dell' arte drammatica, che frequentano il teatro comico italiano. Non abbiamo noi in Italia alcuni artisti comici dalla natura in tanta copia arricchiti di doni

da poter gareggiare coi primi artisti d'Europa? Ma in buona fede, per amor della santa verità, qual è quell' artista in Italia, che non adombri il suo genio con sì gravi difetti da tener sospesa la bilancia in concorso de' suoi pregi reali? Quante volte non si vedrà dai migliori artisti confondere l'ironia collo sdegno, lo sdegno col disprezzo, il calore col trasporto, l' impazienza colla collera? La tema collo spavento, lo spavento col terrore? Caricatura nella dizione, esuberanza di gesti mimici, conati troppo più del bisognevole, contorcimenti di viso, trivialità, bassezze a bizzeffe, intensa cura a promuovere l' applauso dei più, pochissima all' analisi dei caratteri che rappresentano, non sono errori in che cadono non di rado i nostri più acclamati attori? Se al loro nascere avessero attinti i sani

precetti alla fonte dei grandi maestri; se provvide istituzioni avessero loro insegnate le moltiplici tinte che abbisognano nelle inflessioni sensibili per non confondere ciò che spetta all' amore con ciò che appartiene all' umanità, a non iscambiare il dolore colla tristezza; se fosse stato loro dimostrato quali e quanti sforzi, e fatiche fanno di mestieri per giugnere a quei grandi momenti di terrore, di strazio, di patetico, quanta aggiustatezza è d' uopo avere nelle idee, e nei suoni della voce per ragionare in una maniera semplice e vera; se fosse stato loro predicato, che fino ne' caratteri più abbietti della meno colta parte della società, vuolsi sommo ritegno per non cadere nella trivialità; se si avesse loro detto, che una dizione caricata, impura, infetta

di cadenze straniere (1) è insopportabile ad un delicato spettatore, questi insigni attori, aiutati dal loro genio, e dalle loro felici ispirazioni, avrebbero toccato l' apice della perfezione possibile.

Nell' arte comica, come in tutte le altre arti, i grandi genii sono rari, e nessuna scuola, nessuna opera umana potrà crearli. E che perciò? allorquando si riconosca in un giovine senso giusto, sensibilità, forza, bella voce, memoria, attitudine conveniente, la scuola corra in suo soccorso, e gli somministri i mezzi di che abbisogna allo sviluppo delle sue idee. I toni armonici dell' anima

(1) Emendata erit, idest vitio carebit, si fuerit os facile, explanatum, jucundum, urbanum, idest in quo nulla neque rusticitas, neque peregrinitas resonet. Non enim sine causa dicitur barbarum grecum, ve. Nam sonis homines, ut aera tinnitu dignoscimus. Quint. Instit. orat.

stanno nel fondo del nostro cuore, ma questi toni bisogna scavarli, bisogna trarne quella quantità, e quella qualità conveniente al carattere che si finge in scena; un tono di più, o di meno, un tono falso basta a distruggere tutto l' effetto, e se non si sa nascondere l' arte, l' illusione è distrutta, e mentre un attore crede d' entrare nella regione del sublime, passa in quella dello stravagante, e quando pensa d' essere semplice, e naturale, non s' accorge d' essere basso, e triviale. Tutte queste idee, queste verità, questi principii dell' arte hanno bisogno d' essere dimostrati a viva voce assai più che col linguaggio della scrittura, ed anche i genii più felici vi potranno far tesoro di ricche ed utili cognizioni. Tutti i più grandi attori, che hanno meditato, e scritto sull' arte comica,

sono d'accordo sulla necessità degli ammaestramenti. La sola signora Clairon fu di contrario parere. Non potevo rinvenire dallo stupore leggendo le sue memorie dell' atra bile, di che spargeva le sue considerazioni quando scriveva sulla scuola di declamazione, e nel tempo stesso rilevava quà, e là alcune contraddizioni, che mi facevano conoscere, non esser ella ben persuasa, nè ben sicura di ciò che asseriva.

Piacemi riportare il suo dialogo colla signora Dumesnil, celebre attrice sua contemporanea, acclamata anch' essa da tutta la Francia, perchè interessante ed applicabile a molti attori ed attrici italiane, e perchè forma una ragione di fatto ad appoggio del mio assunto. Dopo d' avere la Clairon fatto il ritratto fisico, e morale della Dumesnil, s' esprime così: Lo studio a che mi

dedicai da' primi momenti mettendomi sott' occhio i miei difetti, m' insegnò, dopo alcuni anni di riflessione, a conoscere altresì quegli degli altri; m'avvidi, che madamigella Dumesnil mirava più a sedurre la moltitudine, che a meritarsi l' elogio de' conoscitori. Un certo gridìo, transizioni stravaganti, dizione comica, gesti triviali tenevano bene spesso luogo a quelle bellezze terribili, e commoventi, di che aveva dato altre volte luminose lezioni. Gli sciocchi gridavano brava! Ecco la natura! brava! ma, adorando il merito fino nelle mie rivali, non potei a meno di gemere su tal cambiamento, ed osai chiederegliene la causa. Voi vi eravate spianata una sì bella strada, le diss' io, che non so comprendere perchè ora ve ne allontaniate? Sicura del Pubblico, e di voi stessa, a che

tante pazzie? Il riso, che ora voi eccitate, vi sembra egli più lusinghiero dell'ammirazione, che vi attiravate altra volta? Vi pare, che spetti a voi il confondere Semiramide colla moglie di Sganarello? Che vogliono dire quei toni rinforzati alla fine d'ogni periodo? A che sacrificate la vostra intelligenza, la vostra ragione, il vostro talento? Per quanto il vostro traviamento mi torni a vantaggio, vi confesso, che mi affligge, ed il mio contegno ve lo prova.

Ti ho attentamente ascoltata, mi disse ella, e te ne ringrazio; cotesto modo di agire, e' mi pare onesto, e ti risponderò con franchezza.

Tu cerchi il vero, che non ti riescirà trovare giammai, e che trovato, nessuno lo sentirebbe. Il numero de'veri conoscitori (dato che ve ne siano) in una platea affollata, è d'uno o due,

il rimanente giudica senza esame, dal detto altrui, dalla fama; la volubilità, lo scoppio, la singolarità lo sorprendono, lo sbalordiscono, lo strascinano, ed applaude con furore; che uno solo gridi brava! tutta la platea, senz'altro esame, ripete brava.

Le tue dotte ricerche sfuggono alla moltitudine; ella rimane fredda, ed il tuo intelligente, d'ordinario di matura età, saggio, rinchiude il suo diletto in sè stesso, senza osare di manifestarlo. Uscendo dal teatro la moltitudine si diffonde per Parigi, e vi porta il suo entusiasmo. D'onde venite? quale rappresentazione si dava? chi declamava? le signore Dumesnil, e Clairon; la prima si è alzata alle stelle, la seconda ci parve fredda. La nostra fama si forma sull'asserzione dei più; io salgo al cielo, e ti lascio nel fango.

Io sono ancora lontana, le risposi, dalla meta che mi prefiggo, ma incomincio a scorgerla; il cammino è lungo, penoso, ma io non faccio un passo senza il soccorso dello studio, e della ragione. Chi cerca costantemente la verità, o tosto, o tardi deve vincerla in concorso degli abbagliantì prestigi. Il Pubblico non è così sciocco, come credete; voi vi dimenticate come il suo tatto è giusto sulle opere, che vengono a lui sottomesse; egli afferra i pensieri più fini, i sentimenti più delicati. La platea che deve essere la parte meno colta, la meno severa del nostro Pubblico, non tollera gli errori di storia, di costumi, di versificazione, e perfino di convenevolezza dei personaggi.

Più io lo indago, e più spero che i miei studii non saranno infruttuosi. Voi vedete, ch' egli m' ascolta sempre con

attenzione, e spesso m' incoraggia, e se voi, voi stessa continuerete a non aver più altra guida, che il delirio, oso lusingarmi, che la bilancia, su cui pesaste noi due, farà il contrario di ciò che avete detto. Da quel momento raddoppiai le mie indagini, e la signora Dumesnil non ebbe più freno. Quest' attrice che poteva essere una delle migliori, che siansi mai vedute .... la penna mi cade di mano.

Infatti Garik la prima volta che vide a Parigi la Dumesnil parlava con entusiasmo del suo merito. La natura, diceva, ha fatto tutto per lei. Quest'attrice è un raro fenomeno. Nel secondo viaggio a Parigi rimase sorpreso nel vedere la Clairon da servetta trasformata in regina, ammirò i luminosi progressi da lei fatti, e nel dare il suo giudizio su questa celebre attrice, disse:

« l'arte fece per la Clairon ciò che la natura aveva fatto per la Dumesnil. Guidata dall' arte s' impadronì d' una porzione delle ricchezze della Dumesnil, e le dispose in bell' ordine, impiegandole a dar risalto alla sua figura, al suo portamento, ed alle sue fisiche qualità » : e quantunque in allora desse la preferenza alla Dumesnil, ciò non di meno, soggiungeva: gli studii della Clairon, diretti da una folla d'uomini dotti, e di gusto, l' hanno collocata al fianco di Melpomene, ed a lord Chesterfild, che per ragioni particolari si era eretto critico della Clairon, rispose: « ah Milord! io ammiro, e stimo vieppiù il valore della Clairon, perchè conosco quanta fatica le deve essere costato. Ella non è debitrice alla natura, che della sua voce, tutto il resto è frutto dell' arte. Ella seppe modellarsi sulle

impronta della Dumesnil, senza copiarla servilmente, e coll' aiuto dello studio, e dell' arte è già degna rivale del suo modello ». Ora come mai la Clairon, che tutto doveva allo studio ed all' arte, si mostrò ne' suoi scritti cotanto avversa agli ammaestramenti fino a dare nelle più stravaganti contraddizioni? Rileggendo le sue memorie, m' avvidi, che una causa estrinseca doveva essere la motrice della sua contrarietà alle scuole di declamazione; ma ogni dubbio sparì quando nella sua famosa contesa con Freron, scopersi, che il suo amor proprio era rimasto ferito per la preferenza accordata a Preville ed a Mollet; e davvero il suo mal umore doveva essere oltremodo vivo, poichè nell' atto ch' ella cita un esempio di fatto dell' inutilità degl' insegnamenti, mi dà buon giuoco per

convincerla collo stesso esempio di fatto da lei citato. « Non v' è fatica o cura, dic'ella, ch'io non abbia posto in opera per istruire le giovanette Dubois e Raucour, onde formarne due attrici.

Io me ne appello a tutti quelli che l' hanno vedute. Sono elleno divenute due grandi attrici? Malgrado i miei sforzi, ed i doni che sortirono dalla natura, tradirono le speranze, ch' esse avevano fatte concepire al loro primo comparire sulla scena; quindi non si mostrarono, che come scimie della loro precettrice, e tolsero ogni speranza di vederle giungere ad alto grido ». Siano grazie alla cura, ed alle fatiche della celebre Clairón, le sue lezioni non furono gettate al vento; il suo vaticinio non si verificò.

Tutta la Francia onorò le due sue scolare di tutti gli elogi dovuti alle

grandi attrici, e particolarmente la signora Raucour, che fu acclamata da tutta la Francia come la prima tragica de' suoi tempi.

Lo ripeto: i genii sono creati dalla natura, tanto per le scienze, come per le arti; ma gli ammaestramenti sono necessari in ambo i casi, e se v'ha un'arte, che più particolarmente abbia bisogno di scuola è l'arte drammatica, ed in Italia forse più che altrove.

Le idee sull'arte drammatica non sono abbastanza generali, e rettificate da poter sperare, che possa far progressi da sè sola col semplice impulso del genio, ed oso sostenere francamente, che la cognizione di cotest'arte è ristretta in un picciolissimo numero di attori, e di spettatori; che abbandonata, com'ella è, al caso, non potrà mai giungere a quel grado di gloria, a che salì in

Francia ed in Germania, alle quali l'Italia fu, non ha guari, maestra.

Non è tanto di artisti di genio, che abbisogna per ora l'arte drammatica, quanto di sodi fondamenti per formarli. Studio della propria lingua; studio di meno corrotta pronunzia; studio di miglior portamento della persona; studio di atteggiamenti esterni più analoghi alle interne situazioni dell'anima; studio d'intuonazioni più armoniche coi caratteri da rappresentarsi; studio delle graduazioni delle passioni, e dei rispettivi scoppi ed effetti; e finalmente studio dell'imitazione della natura, che in tante diverse foggie si mostra, in tante e diverse classi della società. Ecco di che abbisogna l'arte drammatica in Italia, ecco a che mirar devono gl'insegnamenti, ed ecco la facile via di giungere alla gloria.

Gl'Italiani hanno un' attitudine prodigiosa a quest'arte, e sono d'avviso, che ove si prestino loro quei medesimi aiuti che furono dati in Francia, e da altre nazioni, ben presto giungerebbero, se non a superare, almeno ad emulare il valore degli stranieri artisti, come fecero per il corso di oltre due secoli. Ma senza solidi fondamenti non s'innalzano edifizi. L' arte della declamazione, che nella tragedia presenta allo sguardo dello spettatore l' esempio dei grandi caratteri, che lottano costantemente contra l' avversità del destino; che prima di farsi vili resistono con fermezza al dolore, alla seduzione delle passioni, e lo assicura dell' interno convincimento, che la dignità della sua esistenza consiste nella libera energia della sua volontà, che non obbedisce che al legittimo potere,

nè cede che alla forza del dovere; quell' arte, che quando nella tragedia ci fa vedere caratteri deboli, incostanti, odiosi, corrotti, atroci, agitati dai rimorsi, e furori offre agli spettatori un esempio della gran verità, che la felicità, quella calma dell' animo fondata sull' armonia del cuore, della ragione, e della volontà non è retaggio, che della sola virtù, che non teme, nè sente rimorsi; quest' arte di declamare, che, nelle commedie col contrasto fra i difetti de' personaggi rappresentati, e la vana idea ch' essi hanno della loro immaginaria perfezione, abbassa il loro orgoglio, che ci fa la fedele pittura delle passioni, dei costumi, e dei loro effetti; che ci rappresenta il quadro delle vicende della vita comune, non può, non deve essere abbandonata al solo slancio di vive immaginazioni,

alle sole eventuali ispirazioni del genio, ai soli spontanei impulsi della natura. Ella ha i suoi principii tratti da sode dottrine, da utili, e ripetuti esempi, e per quanto quest' arte, incaricata a recar diletto, dipenda dall' immaginazione, non può scuotere il giogo di quelle leggi positive, a cui la ragione, l' esempio, e la natura stessa l' hanno assoggettata. Quando un argomento è spoglio di ragione, si cerca con un' affettata eloquenza di sorprendere il cuore, ma non si può a meno di cadere in manifeste contraddizioni come fece la Clairon, ed in artifiziosi sofismi, come caddero eloquenti oratori contrarii allo stabilimento di drammatiche scuole. Un maestro di declamazione, dicono essi, o è un artista comico, o no. Se non lo è, non avrà tutti i modi di azione, e di espressione

analoga alle idee da emettersi, è la lezione sarà imperfetta; o lo è, e sarà o un mediocre, o un grande attore; se mediocre, e l' effetto che sortiranno le sue lezioni sarà mediocre, e per conseguenza di poco conto; se grande, lo scolaro non sarà che un freddo imitatore del maestro, e l' effetto non corrisponderà all' intenzione: dunque la scuola è inutile, ed ogni attore deve parlare, ed agire secondo la propria natura, e la sua particolar maniera di sentire. O comico o non comico, il maestro, o mediocre, o grande attore, la conseguenza tratta da' succennati dilemmi è sempre falsa. Se il maestro alle esatte cognizioni teoretiche dell'arte drammatica unisce anco quelle della pratica, perchè attore, certamente sarà più utile, perchè la gioventù atta a comprendere que' ragionamenti,

che le si terrebbero, riceverebbe e sentirebbe più facilmente quelle impressioni naturali e forti, che farebbe su lei la viva voce d'un modello animato; se non lo è, basta ch' egli sia versato nei principii dell' arte della declamazione, sia a parte dei segreti di cotest' arte, perchè le sue lezioni riescano fruttuose a chi lo ascolta. Classifichi egli tutte le passioni colla rispettiva differenza delle cause, che le hanno eccitate. Spieghi egli la diversità che passa di un carattere all' altro ancorchè in apparenza si mostri sotto un aspetto uniforme, e via via spiani una strada facile e sicura, che guidi a buon termine, ed avrà molto ottenuto. Darò un solo esempio a maggior chiarezza delle idee sulla materia di che si tratta. Il maestro v. g. vuol dare una nozione esatta ad un' attrice che deve sostenere

la parte d'Elettra nell'Oreste d'Alfieri; se egli non è attore basta dire all'attrice: ricordati, che Elettra ha più di trent'anni, de' quali gli ultimi quindici furono da lei passati nella sventura, e nel dolore; e' fa di mestieri, che lo spettatore vegga nel tuo volto l'impronta della tristezza, conseguenza di quel profondo dolore, da cui sei da sì gran tempo oppressa. Nessun ornamento sul capo, e nelle vesti; il portamento della persona sia nobile, e semplice; la fisonomia ispiri in chi ti guarda tutto l'interesse, che merita la tua sventura; la tua dizione sia ben intuonata, che parta dal profondo del cuore; e soprattutto guardati da quell'insoffribile piagnisteo, che invece d'aprirle, serra tutte le vie che conducono al cuore. Elettra non deve versar lagrime; il suo dolore deriva da lontana origine,

e la fonte delle lagrime è esaurita per averne sparse già troppo; il pianto distruggerebbe l' effetto del suo carattere impetuoso e fermo, che le dà la forza di dire ad Egisto: *Di te più vile, più scellerato quale*? e poco dopo allo stesso Egisto ed a Clitennestra: *Pena non v'è che il veder voi pareggi.* Nel quarto atto alla condanna d'Oreste da lei involontariamente scoperto, versi pure Elettra quante lagrime può; è una novella sciagura, e per lei la più tremenda, ed ultima; ma il grido del suo dolore sia il più straziante possibile, e parta dal fondo dell' anima, e badi di non iscambiarlo con quel gridìo acuto tanto in moda, allorchè si vuole adoperare l' accento del dolore; egli è un suono molesto, che ferisce l'orecchio, e non arriva al cuore: queste poche idee basteranno per avvertire

l' attrice perchè stia in guardia, onde evitare gli errori ripetuti dalle sue compagne, ed aiutarla a sviluppare la sua intelligenza nella pittura del carattere d' Elettra. Se poi il maestro è altresì provetto attore, per poco che l' attrice sia fornita di doni di natura, e d' intelletto, la condurrà fino al punto della perfezione possibile. Nulla di più assurdo dell' asserzione che ogni attore deve parlare, ed agire secondo la propria natura, e la sua particolare maniera di sentire. Ne vedremmo delle belle, se ogni attore parlasse, agisse, sentisse a suo modo. Un attore, fosse anco dotato di fino intelletto, per intendere lo scopo dell' autore, e la qualità del carattere che deve rappresentare, se avrà un temperamento, o irascibile, o placido, parlando, agendo, e sentendo a suo modo farà il contrario

di quello che esige il carattere rappresentato. Per esempio in una scena di calore, per cui il personaggio deve vivamente risentirsi d' un' offesa a lui fatta, se l' attore sarà di temperamento freddo, seguendo la propria natura, non darà in quello scoppio comandato dalla circostanza, e dalla sua situazione, e crederà aver pienamente soddisfatto al debito suo col dare alla sua persona quell' atteggiamento proporzionato alla sua particolar maniera di sentire, e così viceversa; se sarà di temperamento impetuoso, si accenderà oltre misura per cosa di lieve momento, e si atteggierà con tutti quei conati di sdegno suggeriti dalla sua particolare maniera di sentire. Nel primo caso un maestro, o attore o non attore, farà conoscere a quel tale, che la natura dell' offesa ricevuta esige una più

animata dizione, un atteggiamento più vivo, e pronunziato, e nel secondo una maggior moderazione nel fuoco de' suoi detti, o maggior temperanza di gesti violenti nell' atteggiamento della sua persona, perchè in teatro bisogna parlare, agire, sentire come parla, agisce, sente la generalità delle persone, perchè tutte le passioni hanno le loro particolari proprietà, e devono essere espresse secondo la loro maggiore, o minore gradazione. L'amore, l' odio, l' ira, il sospetto, il furore, sono tutte passioni, che ad esprimerle, ed accompagnarle cogli atteggiamenti analoghi vi vuole studio, e filosofia per graduarli in proporzione della circostanza, che le hanno fatto nascere, e della forza con che si fanno sentire. Vi avrebbe di che empire molte pagine se si volessero citare tutti gli esempi della

necessità di modificare la propria natura secondo il giusto senso del carattere che si vuole rappresentare, e delle rispettive proprietà delle passioni; ma l'assurdo della proposizione salta così evidentemente agli occhi, che non è prezzo dell' opera il diffondersi in più ampia confutazione. Ciò non di meno perchè non si creda che le mie ragioni siano solamente mie opinioni, mi voglio far forte coll' autorità del filosofo il più profondo fra i dettatori di regole sull' arte mimica che m' abbia letti. Engel. Puramente imitare, puramente aggiunger natura, non è, come le tante volte è stato (1) detto, e come giova pur sempre ripeterlo, non è precetto buono tanto che basti ovunque si ha da imitare. In molti casi la natura giunge a

(1) Lettera 11. Traduzione di Rasori.

tale di perfezione, cui l'arte non ha da apporre; nè questa può meglio che studiar quella con diligenza, e copiarla con fedeltà. In molti per adoperar che faccia, la natura non vi giunge mai; e in molti altri riesce a sconci, esagera, od illanguidisce più del dovere. E qui è dove entra in campo l'arte, la quale giovandosi delle osservazioni di che avrà fatto tesoro, ovvero dei principii che ne avrà potuto attingere, raddrizza gli sconci di natura, menoma il più, cresce il meno, e mira a cogliere la perfezione. Ma se tu mi condanni a muovermi compassato, tutto arte, e tutto regola, mi dirà l'oppositore d'insegnamenti, e precetti, darò di necessità nel freddo, nel secco, e nello stentato. Ben inteso, quest'è vero; ma come egli la piglia non è nè vero, nè ben inteso.

Sino a che il principiante, nell' esercizio d' un' arte, è costretto ad affissare colla mente le regole ad ogni istante, e pensare, anzi di metter piede innanzi piede, e paventar sempre di non metterlo in fallo, certo ei non può altro che camminar male, e anco peggio che non farebbe, se a dirittura si abbandonasse alla sola guida d' una felice disposizione naturale. E dirò di più, che la desiderata scioltezza dello eseguire spunterà più tardi in chi s' attiene alla pratica metodica dei precetti, che non in chi allo impensato suggerimento della natura. Ma spuntato una volta in quello, crescerà di poi a tutta la sua pienezza; da che le buone regole, di cui uno si sia fatto cibo per istudio pertinace, convertonsi in fine in idee di sensazione, le quali sempre all' uopo occorrono celerissimamente. E così è

che a lungo andare l' anima non provando più oltre il bisogno di prestar attenzione alle regole, non distrae punto di sue forze, e la pratica riesce per conseguente eguale, pronta, animata, quanto quella dell'allievo della semplice natura. Ma che dico? La pratica formata dai precetti della scienza, avrà inoltre il pregio di più sicurezza, di più effetto, di maggior attitudine a trarsi d'impaccio nelle scabrosità. Taluno di fino orecchio, e di salda memoria per la musica, come gli sia entrata nel capo una melodìa, non penerà molto a tracciarla sul gravicembalo senza pure conoscere, nè una nota musicale, nè veruna regola di portamento di mani, e solo ponendo giù le dita, così come natura, e comodità lo spingono; e con cotesta sua dote naturale tanto si aiterà da suonare con certa disinvoltura, e

spiccare più presto di colui che piglia le mosse dalle regole di Bach, ed incomincia a leggere le note, e collocar le dita; perciocchè a questi è mestieri fermarsi a considerar tutto a parte a parte ogni nota dov' è situata, se in riga, o in ispazio, o quanti tagli porta, le chiavi di basso, e di soprano ad un tratto, il giusto valor d'ogni nota, la compensazione delle une verso le altre, e finalmente quali dita, e non altre siano da metter giù secondo le regole. È una lungaggine, che non finisce mai, ed ei non va innanzi che a malo stento, a forza di studio pertinace, in mezzo agli intoppi, alla noia, e strimpellando un pezzo, se non che tempo giunge, quand' ei s' avvede d' incominciare a colpire a quel segno d'agilità, a cui agognava sì forte, e che non fallirà mai di toccare compiutamente, ponen-

dovi costanza, e diligenza; laonde alla fine lo scolaro dell' arte diventa tutto ciò che per lui si può, e ch' altri non può mai; diventa maestro tale, cioè da eseguire, per poco che sullo stromento siano eseguibili, le più intralciate scabrosità, e ciò con quella facilità, precisione, sicurezza a cui non è mai per aggiungere il favorito della semplice natura. Come in questa, la cosa va egualmente nello apprendimento di tutte le altre arti. E perchè la sola arte rappresentativa dovrà fare eccezione? Le imperfezioni che si scorgono anche nei pochi buoni attori non derivono dalla mancanza di felici disposizioni della natura, ma da quella degli insegnamenti, o dei precetti.

Nel secondo volume, ove parlerò più diffusamente degli attori, farò sentire come la mancanza di aiuti, di

consigli, e di ammaestramenti arresti a mezzo il cammino il valore d'un comico, e diverta le più felici disposizioni della natura.

Pag.	Lin.	ERRORI.	CORREZIONI.
10	17	che lo chiamava	che lo chiamavano
20	16	forse	forte
38	4	come	perchè
52	10	*libinesque*	*libidinesque*
63	14	Don Cella	donzella
145	21	Mertillo	Mirtillo
169	6	patetiche	poetiche
176	1	l' aggiunta	la giunta
186	13	secolo	suolo
192	3	chi	che
206	17	inutile	inutili

STATO ATTUALE

DEL

TEATRO ITALIANO

PER PARTE

DEGLI SCRITTORI

> Depuis Molière, les mœurs en France ont beaucoup changé, mais le peintre n'est pas encore paru.
>
> *J. J. Rousseau, citato da Kailava, Arte della Commedia.*

Non credano i miei lettori che, parlando dello stato attuale del Teatro Italiano per parte degli scrittori, io mi voglia erigere in giudice di tanti e diversi generi di rappresentazioni che si succedono sulle nostre scene, e scegliere quello che più garba al mio modo di sentire; nè molto meno ch'io mi proponga di det-

tar regole e precetti. E' sarebbe un peso troppo grave per le mie spalle, nè me lo vorrei addossare, ove pur anco mi credessi capace di sostenerlo. Ho letto molto, e molto ho meditato su questa materia. Che diversità di pareri! quante contraddizioni! che caos di precetti, di regole, d'interpretazioni! Chi volesse, incominciando dalle Poetiche d'Aristotele e d'Orazio, da Cicerone e Quintiliano, e via via discendendo colli Scaligeri e Castelvetro fino a Daubignac, a Boileau, a Racine figlio, a Riccoboni, a Jonson, a Voltaire, a La Harpe, a Diderot, a Dubos, a Kailava, a Leinsing, a Saverio Quadrio, a Metastasio, a Schleghel, a Enghel, alle dissertazioni dell'Accademia delle iscrizioni, ecc.; chi volesse, dico, colla scorta di tante opere prodigiose, dar a se stesso un'idea esatta dell'arte drammatica, e' si troverebbe a mal par-

tito. Appena afferrata un'idea ne succederebbe un'altra a distruggerla, e quindi un'altra sino all'infinito, e si troverebbe in un intricato labirinto, senza il filo onde uscirne. Si è parlato molto, e non si è piantata una solida base, nè si è data un'idea concorde e generale, che pure si dovrebbe avere del buono, del vero e del bello.

Esercitando io l'arte drammatica in qualità d'attore, ed avendo voluto, per quanto era in me, farmi ricco di quelle nozioni a cotest'arte appartenenti, onde accomodare, più che mi fosse possibile, la pratica alle regole, ho avuto occasione più volte di conoscere la verità di alcuni precetti, la fallacia di alcuni altri, e l'inutilità di molti; e riserbandomi di parlare a suo luogo degli attori, dirò come la penso in fatto de' scrittori.

Ognuno sa in quale stato di abjezione

trovavasi il Teatro Italiano prima che sorgessero Goldoni, Metastasio ed Alfieri ad illustrarlo. Chi avrebbe detto a Luigi Riccoboni, che sul principio del secolo decimottavo dipingeva lo stato luttuoso del nostro Teatro, prevedeva prossima una totale rovina, e prediceva l'eterno dominio delle scene alla commedia improvvisata, ed agli attori mascherati, che appunto allora nudriva l'Italia tre genj, che essere dovevano il più saldo sostegno della sua gloria teatrale?

Eppure così fu. Pietro Metastasio, acclamato da tutta l'Europa, è tuttavia senza rivali. Carlo Goldoni, checchè ne abbia detto il celebre Baretti, e più recentemente il signor Schleghel, rialzò l'italiana commedia a quel punto, che poco le rimane da invidiare dall'estere nazioni.

Alfieri, pieno dell'anima di Sofocle, sicuro delle proprie forze, scosse l'italiana

tragedia dal letargo in che, dopo la Merope del Maffei, era ricaduta, ed ammirato dai nazionali e dagli stranieri, smentì col suo stile forte, conciso, energico l'opinione invalsa nelle vicine nazioni, che la poesia Italiana non poteva essere al tragico linguaggio accomodata.

Raddirizzato il Teatro Italiano sulla buona via da così pochi scrittori, ma assai più valenti dei molti del cinquecento, forniva le più fondate speranze di vederlo presto giungere a quell'apice di gloria, cui era salito il Teatro Francese; eppure rimase inerte a mezzo il cammino, e se aggiunse qualche bel fiore alla sua corona, arricchì il ramo tragico anzi che il comico, perchè credo che le tragedie moderne sorpassino in merito le molte commedie da Goldoni in poi nell'Italia comparse.

È fuor di dubbio che il nostro Teatro

moderno è infinitamente più povero del Teatro Francese e Tedesco. Una causa non lieve di cotesta sterilità è, a mio credere, il poco frutto che le tragedie e le commedie producono ai loro autori. I capi delle comiche compagnie ben rare volte pagano una commedia, od una tragedia nuova, e se mettono mano alla borsa è per l'acquisto di qualche mostro chiamato spettacoloso, perchè la pompa, o la stravaganza del titolo, coi loro accessorj analoghi fanno correre in folla il popolo, e se il buon senso non vi ficca il naso, qualche volta impinguono quella borsa, che s'aprì un cotal poco ad un povero scrittore.

L'uomo di gusto, e ricco, scrive per propria soddisfazione, e per i tempi futuri; stampa le opere sue, qualche buona compagnia comica le rappresenta, e l'autore gioisce nel vedere, che il bello reale

piace a tutti, e in tutti i tempi; ma scrittori sì fatti sono rari. Il difetto d'incoraggiamento fa sì, che pochi sono quelli che pongono animo e studio a correr dietro le traccie de' grandi maestri, così che alcuni si lasciano trasportare dalla vanità di comparire originali, e l'opere loro o non si rappresentano, o si accusa l'ignoranza de' tempi e degli attori, se rappresentate cadono. I poeti mercenarj contenti di un effetto esterno all'ingrosso, raccozzano le più stravaganti immagini, inventano, o copiano situazioni le più strampalate, e fra i piagnistei delle attrici, gli urli degli attori, lo strepito delle comparse, escono dal teatro tronfi, pettoruti, e cianci per gli applausi riscossi dalla parte matta del pubblico, e per la parola Replica che a caratteri majuscoli leggono sugli avvisi teatrali. A cotesti scarabocchiatori si potrebbe dir francamente ciò

che Ipomaco disse ad un suo scolaro, che aveva suonato il flauto in mezzo ad folla di popolo, e menava baldanza degli ottenuti applausi: E credi d'aver suonato bene per essere stato applaudito da quella razza d'uditori? E finalmente una gran parte degli amatori dell'arte drammatica impiegano il loro talento a tradurre dalle straniere nazioni quanto più sanno di commedie e di drammi sentimentali, e coteste traduzioni sono le più accette e le più applaudite. Qual onta ne torni agli scrittori italiani, io non lo vo' dire, solo mi sforzerò di dimostrare quanto danno abbiano recato e recano all'arte drammatica nazionale.

In tutti i tempi, e presso tutte le nazioni lo scopo più importante degli scrittori drammatici fu, ed è di piacere agli spettatori; al conseguimento di che è necessario conoscerli bene. Allorchè il poeta

si persuade d'aver acquistata cotesta cognizione, cerca di presentare ad essi immagini ed azioni che siano generalmente aggradite dalla nazione per cui scrive. A tale effetto è di mestieri che il poeta teatrale ci faccia conoscere il carattere della nazione in generale, e non di rado il carattere particolare delle provincie, cosicchè credo di non andar gran tratto fuor di via se sostengo, che senza l'ajuto della storia, e colla sola scorta delle tragedie e commedie, si potrebbe giudicare che i Greci erano violenti e voluttuosi; i Romani sensuali e grandi; che gli Spagnuoli sono nobili, alteri, puntigliosi, misteriosi; li Francesi pieni d'ingegno, leggeri, estremamente galanti; gli Inglesi pensatori, preoccupati all'eccesso; i Tedeschi pazienti, eruditi, ospitali; e qual carattere osserviam noi, quale fisonomia nazionale troviamo nelle pitture dei caratteri delle

moderne rappresentazioni italiane, ove tutto è confusione, improbabilità, bizzarria, e capriccio? Nel solo Goldoni io trovo quella pittura parlante che tanto diletta, perchè tratta dal vero, e dalle costumanze dominanti, e dal carattere, se non del tutto nazionale, almeno provinciale.

I poeti che vennero dopo hanno forse creduto, che la periferia dell'arte drammatica fosse troppo ristretta, e coll'imitazione delle straniere novità, e colle traduzioni hanno pensato di ampliarla, e si sono ingannati a partito. Essi hanno soffocato il germe del genio originale, hanno distolto le menti dallo scopo principale dell'arte, hanno infievolito l'impulso a maggiori tentativi, distrutta la speranza di miglior fortuna, allontanata, o per lo meno ritardata la perfezione. La guerra mossa al Goldoni dal Gozzi, rivale non indegno

di lui, aveva fatto prender parte a quasi tutti i letterati Italiani di quel tempo; quelle gare non potevano produrre che felici risultamenti, l'amor della gloria; moltiplicando i seguaci colle parti, si aveva diritto d'aspettarsi tutto dall'emulazione ancorchè non incoraggiata da premj; ma soverchiato il Teatro Italiano dal torrente di coteste nè commedie, nè tragedie, sostituì un pianto inutile, e puerile all'onesta allegria, all'utile scherno del vizio; la natura comica cambiò d'aspetto, e la tragica s'impicciolì; si vide la colpa eccitar la compassione; il delitto ora l'orrore, ora le risa; la commedia cessò d'essere, come la vuole Cicerone, l'immagine della vita, la pittura delle costumanze, lo specchio della verità, e se talvolta lo scherzo e il riso vi prendono parte, la prendono negli accessorj, non nella sostanza; il suo scopo è di far pian-

gere, e difatti si piange dirottamente. Ma! così vanno le faccende. Frinico fu punito per aver troppo commosso al pianto i suoi spettatori; a' dì nostri si darebbe la corona d'oro a chi fa pianger di più. Gli applausi, di che fu largo il pubblico a coteste sorta di rappresentazioni, servirono di prova, che l'allontanarsi dal vecchio sentiero mena a buona fortuna; s'incominciò col parlare al cuore, e non alla mente, e si finì col parlare agli occhi, e non al cuore, e non alla mente, e non agli orecchi.

Ma s'egli è vero che il bello coll'andar del tempo ci conduce alla sazietà, è ancor più vero che il cattivo ci conduce alla nausea. E sia lode a' poveri comici italiani, comecchè il genere lagrimoso, ed il genere spettacoloso tornassero più in acconcio al loro pecuniare interesse, ciò non di meno, e per amor del bello, e

per sentimento di gratitudine aprirono tratto tratto le porte delle loro scene alla commedia Goldoniana; e siccome il confronto è la più sicura scorta de' giudizj, così il pubblico italiano rasserenava volentieri l'umido ciglio alla festevole comparsa di que' caratteri tratti dall'imitazione della natura comune, e pasceva l'intelletto colla pace del cuore non serrato dalle angoscie, e dal pianto, e coll'ajuto degli orecchi non assordati da incessanti immoderate querele; una nobile emulazione si svegliò nell'animo di non pochi begl'ingegni, che arricchirono il teatro comico di commedie ripiene di senno, e di moralità, che indicavano non essere uscite da menti volgari, ma da uomini gelosi della gloria nazionale.

Dai contrasti, e dagli effetti delle traduzioni e delle imitazioni delle opere straniere, ne doveva essenzialmente succedere il rove-

scio delle antiche teoriche, e l'intrusione di nuove dottrine. Sprigionata la fantasia, e rotti i ferri, in che stava inceppata dai precetti di tante poetiche, trovò caro di giustificare l'ardimento della imaginazione colla scorta d'un nuovo sistema, e sostenuta dall'esempio delle opere prodigiose di Shakespeare, di Goëth, e di Sciller tentò d'aprirsi un nuovo campo di gloria: e qui mi troverei costretto al silenzio, perchè conosco le mie forze, e so *quid ferre recusent, quid valeant humeri*; ma volendo pur dare alla gioventù che iniziar si vuole nell'arte drammatica, e per cui scrivo, qualche idea di cotesto nuovo genere, cercherò, il meglio ch'io possa, di tracciarne le dottrine, e messevi di fronte quelle de' nostri antichi, lasciar libera la scelta al parzial gusto di chi vorrà innoltrarsi nella carriera drammatica.

Alcuni begli ingegni (1) stanchi di circoscrivere lo studio della poesia, e delle belle arti nelle opere de' Greci, e de' Romani, e dei popoli dell'Europa moderna, hanno creduto di poter far tesoro d'interessanti e prodigiose cognizioni al di là di cotesta periferia; mirarono con occhio di sdegno l'autorità senza limiti dai letterati agli antichi assegnata, ed intrapresero di provar col fatto, che l'originalità, attributo essenziale del genio, poteva spianarsi una strada libera ed indipendente; che le loro opere potevano appajare quelle degli antichi senz'altra impronta, che quella della propria immaginazione. E ad aggiungere forza e credito alla loro opinione, si studiarono di dimostrare, che Dante, padre della poesia italiana, avvegnachè si chiamasse discepolo di Vir-

(1) Schleghel, corso di letteratura drammatica.

gilio, non solo superò il suo maestro, ma che non l'ebbe nemmeno a modello; che l'Ariosto venne a torto comparato ad Omero; che Michelangelo e Raffaele furono completamente originali nell'arte in che si resero famosi, malgrado avessero con tutto l'impegno fatto studio sull'antico.

Ammisero però nella loro dottrina alcuni principj comuni cogli antichi, come per esempio: che la gloria dell'arti non può far pompa di se là dove non regna l'amor della natura; ma cotesta natura la ravvisarono sotto diverso aspetto. Confessarono, è vero, che la natura umana è senza dubbio semplice nella sua essenza, ma che un esame profondo ci dimostra, che non v'ha nell'universo nessuna forza prima che non sia suscettiva di divisione, e che non possa agire in direzioni opposte. Dalle osservazioni della natura presa nella sua massa videro da per tutto

consonanza e dissonanza, contrasto ed armonia, e da cotesta idea pretesero di svelar la causa delle differenti direzioni, che presero la poesia, e le belle arti presso gli antichi ed i moderni.

Dal contrasto delle differenti direzioni della poesia e delle bell'arti degli antichi e de' moderni, chiamarono classico il genere antico, romantico il genere moderno. Questo nome di romantico quadra a meraviglia al nuovo genere. Ei disegna gl'idiomi popolari che si formarono dalla lingua romancia mista cogli avanzi della lingua latina, e degli antichi dialetti degli invasori, e predatori d'Italia.

La fonte de' pensieri, delle azioni e delle situazioni la scaturirono nel cristianesimo, nell'antica cavalleria, nell'amore; l'amore trova una salvaguardia nella virtù cavalleresca, e questa consacra alla Religione, sotto una forma divina, ciò

che v'ha di più caro, di più commovènte sulla terra. Ma siccome la Religione Cristiana non si contenta delle cerimonie esteriori, ma parla al cuore dell'uomo, alle sue più recondite emozioni, e vuol signoreggiarle, il sentimento energico dell'interna libertà, la nobile indipendenza dell'anima, che ricusano piegarsi sotto il giogo delle leggi positive, corrono a rifugiarsi sotto l'egida dell'onore, e a giustificare la contraddizione, che salta agli occhi, o per dir meglio l'ardimento di mettere la mondana morale a livello della morale religiosa, hanno posto per base che la Religione, non men che l'onore non calcola mai le conseguenze delle azioni; l'una e l'altro hanno stabilite, consecrate certe massime assolute, e le hanno poste al sicuro dagli assalti d'una ragione scrutatrice.

Il romanticismo ha anche esso la sua

mitologia fondata sulle leggende, e le favole della cavalleria, e l'eroismo, e il maraviglioso che vi regnano sono d'un genere opposto a quello dell'antica mitologia, e lo dimostrano col confronto delle diverse indoli delle due religioni; cioè: che la religione de' Greci non prometteva che beni esterni, e temporali; che l'immortalità, avvegnachè dai Greci ammessa, non era che appena appena traveduta da lontano, come un'ombra, come un sogno leggero che spariva dinnanzi alla luce raggiante della vita, e la Cristiana all'opposto colla contemplazione dell'infinito ha scoperto la nullità di tutto ciò che ha un termine; che la vita presente è sepolta nella notte, e solo al di là della tomba brilla il raggio infinito d'una esistenza reale. Dietro tali considerazioni la poesia romantica si compiace di santificare le impressioni sensuali coll'idea del le-

game misterioso, che le ricongiunge ai sentimenti più sublimi, ed a svelare ai sensi i moti più inesplicabili del nostro cuore, e i suoi più tortuosi nascondigli. In una parola ella dà anima alle sensazioni, e corpo ai pensieri. Lo spirito romantico riavvicina continuamente le cose le più opposte. La natura e l'arte, la poesia e la prosa, il serio e il faceto, la ricordanza e il presentimento, le idee astratte e le vive sensazioni, e ciò che è divino e ciò che è terreno, la vita e la morte si riuniscono e si confondono intimamente nel genere romantico, che pretende d'essere l'espressione d'una forza mistica, sempre intesa ad una novella creazione, come d'un mondo maraviglioso uscito dal seno del caos, ed essere nel suo disordine istesso più addentro nel segreto dell'universo.

Ecco quali sono i principj fondamen-

tali del genere romantico applicabile ad ogni sorta di poesia, e di belle arti; e avvolti in una profonda e sottile metafisica, circondati da prodigiosa erudizione, predicati colla più seducente eloquenza non potevano a meno di acquistarsi credito e partigiani, principalmente in tempi ove l'amore di novità aveva sì gran parte, ed interesse in tutte le umane operazioni.

Il voler ora contrapporre i principj del genere classico sarebbe un voler toccare l'infinito; essi sono tanto maggiori quanto fu più lungo il tempo del dominio di cotesto genere nel mondo letterario, e maggiore il numero de' suoi seguaci. Presenterò alla riflessione de' miei lettori quelli che mi parvero più acconci al confronto di quelli del genere romantico, e alla materia che tratto.

L'ingegno umano secondo i classicisti

non può creare che impropriamente (1); tutte le sue produzioni portano l'impronta d'un modello. I mostri istessi, che un'immaginazione sregolata si figura ne' suoi delirii, non possono essere composti, che da parti prese nella natura; e se il genio per capriccio fa di coteste parti un'unione contraria alle leggi naturali, degradando la natura, degrada se stesso, e si cambia in una specie di follia. I confini sono segnati; chi gli oltrepassa vi smarrisce la via, si forma un caos anzi che un mondo, e si reca più disgusto che piacere. Da questo principio ne conseguita dunque, che anche un genio non può uscire dai limiti della natura; ch'ei non deve immaginare ciò, che non può essere, ma trovare ciò, che veramente è; ch'egli ha bisogno d'un appoggio per innalzarsi

(1) Bœtheux.

e sostenersi, e questo appoggio è la natura.

Il genio non può creare nè distruggere la natura, egli non può che imitarla. Dunque tutto ciò che ei produce non può essere che una imitazione. Aggiungono di più, che non devesi imitar la natura tale qual è, ma come dovrebbe essere; e per dare un'idea netta di questa proposizione Bœtheux distingue quattro mondi. Il mondo esistente, che è l'universo attuale, fisico, morale, politico, di cui facciamo parte ancor noi; il mondo istorico che è popolato di grandi nomi, e pieno di celebri fatti; il mondo favoloso abitato da divinità e da eroi immaginarj; e finalmente un mondo ideale o possibile, ove tutti gli enti esistono soltanto nella generalità, e da dove l'immaginazione può cavare dei personaggi, ch'ella caratterizza con tutti i tratti dell'esistenza reale. Così

Aristofane dipinse Socrate, soggetto estratto dalla società allora esistente; gli Orazj furono cavati dalla storia, Medea dalla favola, Tartuffo dal mondo ideale, o possibile. Ecco in generale ciò che si chiama natura.

Per non ingolfarmi nell'immenso pelago delle classiche dottrine, che troppo già mi allontanano dallo scopo di quest'opera, basti il sapere che il cardine principale su cui posano la poesia e le belle arti è l'imitazione, e a un di presso la ragionano tutti così.

Le arti appena nate ebbero bisogno di essere formate di nuovo da una specie d'educazione. Elleno uscivano dalla barbarie, era un'imitazione è vero, ma un'imitazione rozza, e della natura rozza anch'essa. Tutta l'arte consisteva a dipingere ciò che si vedeva, ciò che si sentiva; ma non si sapeva sciegliere. La con-

fusione regnava nel disegno, la sproporzione, e la monotonia nelle parti, l'eccesso, la bizzarria, la materialità negli ornamenti, era un masso anzichè un edifizio, ma s'imitava. I Greci dotati d'un genio felice afferrarono con nitidezza i tratti essenziali, e principali della bella natura, intesero chiaramente che non bastava imitare le cose, ma che si doveva sceglierle. Le opere dell'arte anteriori ad essi non erano ammirabili che per l'enormità della massa. Erano opere gigantesche, ma i Greci più illuminati sentirono ch'era meglio deliziare l'anima, che sorprendere o sbalordire gli occhi, giudicarono che l'unità, la varietà, la proporzione dovevano essere il fondamento di tutte le arti, e sovra basi sì belle, sì giuste, sì conformi alle leggi del gusto e del sentimento, si videro in Grecia la pittura, la scultura, l'architettura, la musica, l'elo-

quenza, la tragedia e la commedia operare prodigi, e siccome l'idea della perfezione comune a tutte le arti si stabilì in quel bel suolo, così si videro quasi in un punto, in tutti i generi, capi d'opera che servirono poi di modello a tutte le nazioni incivilite. Roma divenne discepola d'Atene, vide le meraviglie de' Greci, e le imitò, e fu ben presto ammirata e stimata pel gusto dell'opere sue, quanto era temuta per la forza dell'armi. Tutti i popoli applaudirono, e la loro approvazione fece vedere, che i Greci imitati dai Romani erano eccellenti modelli, e che le loro regole erano dettate dalla natura. Lo stesso seguì della poesia: Pacuvio, Rutilio, Gemino, Seneca imitarono Sofocle ed Euripide; Plauto e Terenzio imitarono Epicarmo e Menandro; Orazio nella sua poetica imitò Aristotele, Pindaro ne' suoi versi lirici; Virgilio imitò

Omero, ecc. Nè si creda che la poesia di questi ultimi siano vani romanzi, ove lo spirito smarrisce la via a grado d'una folle immaginazione; si deve anzi riguardarla come que' grandi corpi di dottrina, come quei libri di nazione, che contengono la storia dello stato, lo spirito del governo, i principj fondamentali della morale, tutti i doveri di società, e tutto ciò rivestito di quanto l'espressione, e l'arte hanno potuto fornire di più grande, di più ricco, di più commovente a genj quasi divini. Successero varie rivoluzioni nell'universo. Innondata l'Europa dai barbari, l'arti, e le scienze furono avvolte nell'infortunio de' tempi; non era rimasto che un debole crepuscolo in Italia, che ad onta de' tempi, tratto tratto gettava un fuoco bastante a far comprendere, che non gli mancava che un'occasione per riaccender tutto. L'occasione si presentò.

Le scienze e le arti esiliate da Costantinopoli vennero a rifugiarsi in Italia; si corse a risvegliar l'ombre d'Orazio, di Virgilio, di Cicerone; si scavarono persino le tombe che avevano servito d'asilo alla scultura, alla pittura, alla tragedia, alla commedia, e ben tosto si vide ricomparire l'antichità con tutte le grazie della gioventù. Ella colpì tutti i cuori perchè vi si riconosceva la natura.

Si svolsero dunque i libri antichi, e si lessero in quelli regole stabilite, principj esposti, esempj tracciati. L'antico fu per noi ciò che la natura era stata per gli antichi. Si videro gl'Italiani, che non avevano tralasciato di lavorare anche in mezzo alle tenebre, riformare le opere loro sotto cotesti grandi modelli; e il gusto a poco a poco si ristabilì, ed ogni giorno si scoprirono nuovi gradi di perfezione; l'ammirazione pubblica moltiplicò

gl'ingegni , e l'emulazione gl'incoraggì ; le belle opere comparvero per tutta l'Italia , e si mostrarono alla Francia ; infine il gusto arrivò a quel punto a cui coteste due nazioni potevano innalzarlo.

Se ella è una fatalità il discendere , e ravvicinarsi a quel punto , dal quale si partì , si scerrà un'altra strada : le arti si formano , e si perfezionano avvicinandosi alla natura , si corrompono volendo oltrepassarla. Le opere avendo avuto per un certo tempo il medesimo grado di perfezione , ed il gusto delle migliori cose affievolendosi per abitudine , si cerca ajuto ad un'arte novella per risvegliarlo ; si carica la natura , la si acconcia , la si orna a talento d'una mal intesa delicatezza ; vi si mettono giri , mistero , acume , in una parola si dà il dominio all'affettazione , ch'è l'opposto estremo della rozzezza ; estremo , da cui è più difficile retrocedere ,

che dalla rozzezza medesima, perchè s'idolatra se stessi nei proprj difetti (1).

(1) Il nostro Riccoboni nella sua Storia de' Teatri d'Europa dando conto dello stato del Teatro Italiano relativamente alla musica, si spiega in questi termini. « In quanto alla musica italiana (la storia è stampata nel 1737) tutta l'Europa è d'accordo nel giudicare che verso la metà del secolo passato ella era salita all'ultimo grado della perfezione, e che si sostenne a quell'eminenza fino al principio del secolo presente: le opere di Scarlati padre, del Bononcini, e di tanti altri eccellenti maestri ne fanno indubitata fede. Ma da vent'anni in qua la gran fama, che si era acquistata presso gli stranieri si è scemata di molto, perchè la musica cambiò di gusto in Italia. In fatti al giorno d'oggi ella non è più che bizzarra; l'affettazione ha preso il posto della semplicità, e quelli che cercano l'espressione e la verità, che sentivano altre volte, non vi trovano ora, che la singolarità, e la difficoltà: ammirano, è vero, la sorprendente abilità dei cantanti, ma non ne sono tocchi, e pretendono, con ragione, ch'egli è un rovesciar l'ordine di natura il costringere una voce ad eseguire ciò che appena può eseguirsi da un violino, o da una chiarina; ecco perchè la musica italiana si allontana a' nostri giorni dalla verità,

Non spetta a me di porre sulla bilancia, e dar il giusto valore a così differenti principj, nè molto meno indicare la via da tenersi. Persuaso ch'ogni valente artista, ogni dotto scrittore non possa giungere al grado di perfezione possibile senza lo studio, e le cognizioni teoretiche dell'arte, e della materia che imprende a trattare, così egli saprà profondamente meditare sulle rispettive regole, e precetti, calcolare se le proprie forze corrispondano alla difficoltà dell'impresa, e secondare quegli impulsi, che il proprio genio farà nascere nel di lui cuore.

e dall'espressione, ed è minacciata da una totale rovina, s'ella continua ad allontanarsi dalla strada che la condussero alla passata perfezione. Questo novello gusto si è così forte stabilito in Italia, che i maestri di musica sono costretti, per uniformarsi e piacere, d'allontanarsi, loro malgrado, dalla semplicità del canto, e dalla nobiltà dell'armonia antica.» Quante considerazioni offre alla critica questo passo del Riccoboni!

Io mi contenterò di far riflettere in generale alla gioventù, che i costumi, il clima, le abitudini, le istituzioni politiche e religiose hanno un'azione diretta sul genio poetico delle nazioni, e che l'arte drammatica ha particolarmente bisogno di comparire con una fisonomia il più possibilmente nazionale nelle parti dei costumi non solo, ma nella parte letteraria pur anco, perchè ogni nazione ha una maniera differente di giudicare sul merito, e sul bello dell'arti; ma s'egli è vero che il tipo del bello in tutte le arti sta nella natura, io non so, se ad essa più s'avvicini chi, seguendo le costumanze de' suoi tempi e della sua nazione, perseguita il vizio col *castigat ridendo*, o chi mette sempre la colpa nello stato di compassione, eccita gli animi alla pietà colla scusa delle umane debolezze, ed insegna a pentirsi delle colpe commesse, non a

prevenirle, non ad evitarle. Se non è una sola la via, che conduce ad una stabile gloria, quella dell'imitazione non è al certo la meno battuta, e la più facile, e non durerei, parmi, gran fatica a dimostrare che i più gran genj sono quelli che hanno imitato di più, e se ne diedero vanto. Eschilo diceva che le sue tragedie non erano che l'imitazione dei caratteri degli eroi d'Omero, e il gran Moliere rispondeva a chi lo incolpava di furto nelle sue imitazioni: Io non rubo, prendo il mio dove lo trovo. So che l'assoluta restrizione all'osservanza scrupolosa d'ogni vetusta legge, ed antico precetto, è un inceppamento al genio, è contrario alla tendenza del cuore umano, insopportabile ad uno spirito originale, ed intraprendente, e coll'esempio degli stessi classici, io veggo che il genio *quasi leon violento, delle strambe sdegnoso e del cancello*, oltrepassa con piè franco e

sicuro il ristretto confine, ed invano i puritani gridano al sacrilegio, che il genio tutelato dalla propria forza segue a passar oltre, sdegnando di chinare abbasso lo sguardo, e vittoriosamente disprezza chi a tutta gola dietro gli abbaja. Ma per porre con sicurezza il piede fuori della periferia delle regole, e dei precetti bisogna essere dotato d'un genio straordinario, e la natura non è prodiga di sì bel dono. Felice il mortale di sì bel dono arricchito, che può trovare nella natura una bellezza sfuggita agli occhi altrui, che sa impadronirsene, sa farla sua, sa purgarla di quelle macchie, che potrebbero col tempo guastarla, e finalmente sa presentarla al mondo, guidato dal braccio del suo benefico genio!

Movo ancora un dubbio sul confronto dei due sistemi romantico e classico, e per dar fine al mio ragionamento. Se vo-

gliamo dar fede a quanto ci riferiscono Rolberson, l'abate Richard, i compilatori dell'Enciclopedia sull'arte drammatica dei Chinesi, dei Giapponesi, e d'una gran parte de' popoli Orientali, trovo giusta la conseguenza tratta da Napoli Signorelli, che la poesia rappresentativa è nella natura di tutte le nazioni, che ognuna la inventò da per se senza il soccorso dell'altra, e le diede quella forma che più quadrava alle sue abitudini, al suo culto, al suo carattere originale. Dalla descrizione che ci fanno dei spettacoli drammatici di coteste nazioni gli succennati scrittori, e più di tutti Champfort, vediamo che la storia, e la tradizione de' fatti più gloriosi della rispettiva nazione sono l'elemento principale delle loro drammatiche rappresentazioni, che il terrore, il ridicolo si succedevano a vicenda nella medesima azione, che cotest'arte era tenuta in gran-

dissimo pregio, e venerata da quelle nazioni; e mi trasporto volentieri con una dolce illusione a quel regno di Firando, appartenente al Giappone, per vedere comparire sul teatro il re colla real famiglia (1), e co' suoi ministri politici, e militari; m'imagino anch'io l'esattezza perfetta nell' imitazione dei caratteri, perchè ciascuno sostiene nella favola il medesimo carattere che lo distingue nello stato. Il re rappresenta da re, i suoi nipoti, o figliuoli da principi, i veri consiglieri, o capitani da capitani e consiglieri, i servi da servi; dal che ne deve necessariamente derivare la tanto desiderata incantatrice illusione, perchè la finzione è avvivata dai veri colori del costume, e tiene sospesi ed interessati alla favola gli ascoltatori.

Da tutto questo bel complesso parmi

(1) Napoli Signorelli, Storia de' teatri antichi e moderni.

travedere quello spirito romantico tanto in oggi acclamato e predicato. Non dovendo la commedia giusta l'accennato spirito romantico esser l'imagine della vita, nè la pittura dei costumi sociali, nè lo specchio della verità, ossia l'imitazione della natura colla giusta separazione dei diversi elementi della vita, ma lo spettacolo variato di tutto ciò che la vita contiene, e mentre il poeta finge di non offrire alla nostra mente, che una unione accidentale d'avvenimenti, appaga i desiderj impercettibili dell'immaginazione, e c'immerge in una disposizione contemplativa col sentimento di una pretesa armonia maravigliosa, d'un miscuglio capriccioso, a cui applica un senso profondo, e dà per così dire a prestanza un'anima ai differenti aspetti della natura; così in tutti cotesti spettacoli Chinesi, Giapponesi, Americani vedo una parte degli

elementi romantici, dal che si potrebbe inferire essere il sistema romantico più addentro nel segreto della natura. Or bene: nulla di più vero che la natura dell'uomo è inclinata ad imitare, che l'imitazione più naturale è quella de' simili per l'uniformità de' sensi, dell'organizzazione, della vivacità degli oggetti, e perciò l'arte drammatica, che c'insegna a copiar gli uomini, che parlano, ed operano, è quella che più naturalmente deriva dall'imitazione, ed è come una produzione naturale d'ogni terreno.

Difatti i Cinesi orientali, i Peruviani occidentali appresero l'arte drammatica senza il soccorso dei Greci, che trovarono quest'arte in forza della loro natura, come la trovarono i Romani; ma lasciando i Cinesi, i Giapponesi, gli Americani, della cui arte drammatica non conosciamo nè l'origine, nè l'epoca, e ve-

nendo ai Greci ed ai Romani sappiamo che il caso ed imprevedute circostanze furono in Grecia e in Roma l'origine dell'arte rappresentativa. Quel capro che guastava le viti nel podere di quell'abitatore d'Icaria, e sacrificato a Bacco, fecè nascere l'idea d'una festa, d'un sacrifizio, d'un convito rinnovato ogni anno in tempo di vendemmia. Il tripudio, l'ubbriachezza, la licenza svegliarono la satirica derisione, che piacque tanto, e che perpetuò la festa. Quella satira fu il germe, che a poco a poco si sviluppò, e produsse la gran pianta della poesia drammatica, che ingombrò tanto spazio, e stese tanti robusti, e fecondi rami in tutta la Grecia (1). In Roma prima della famosa peste non si conosceva poesia drammatica: fra i tanti onori destinati a pla-

(1) Arist. Orat. Napoli Signorelli: Francesco Saverio Quadrio, ecc.

care lo sdegno de' numi, furono chiamati dall'Etruria gl'istrioni, che come narra Tito Livio nella sua prima decade, senza verso di sorta alcuna, a suon di flauto menavano, alla foggia loro, non oscene danze. La gioventù romana prese poscia ad imitarli e v'aggiunsero rozzi versi, e da questi ebbero origine i canti Fescennini, quindi una specie di satira composta a metro, accompagnata da canto e salto, regolati a suon di flauto, in voce etrusca *kister*, finchè poco dopo Andronico Livio osò tessere un'azione con argomento, e Roma cominciò ad avere un teatro. Tutto ciò mi fa vedere che da piccolissime fonti mano mano si van formando grossissimi fiumi. Ma considerando l'origine dell'arte drammatica in Grecia, e in Roma, e confrontandola coll'arte portata al più gran lustro, a cui salì ne' tempi che vennero dopo, si apre un campo

infinito d'osservazioni, d'esempj, d'applicazioni. L'inno del Capro in Grecia divenne assai più importante e dilettevole, allorchè Tespi, e poscia Frinico l'ornarono d'episodii, e d'un coro, separarono la sostanza comica dalla tragica, diedero principio ad un'azione, accrebbero gli affetti, finchè quest'inno, abbandonata la campagna, fu accolto con plauso ed onore in Atene. Messa così la poesia rappresentativa sotto un punto di vista più ampio, non tardò guari a dilatare la periferia dell'arte, moltiplicò il diletto ed incominciò a farsi ammirare. Eschilo introdusse l'onestà nella dizione e negli abiti, diede la maschera a' suoi attori, li vestì del manto, e li calzò coi borzacchini, o coturni, o calzari alti, e per la maestà del portamento degli eroi, che rappresentavano, alzò il teatro, ed aggiunse un attore di più alla favola. So-

focle introdusse un terzo attore, accrebbe gli ornamenti, ridusse il rozzo teatro in scena, ingrandì la favola, perfezionò la locuzione, e lo stile. Euripide introdusse nelle sue tragedie l'amore, e con uno stile e pensiere delicati suscitò tenerissime emozioni nel cuore de' spettatori. Dopo Euripide la tragedia Greca andò decadendo finchè fu del tutto obbliata, e dismessa. La medesima vicenda ebbe la commedia. Dalla separazione delle sostanze ridicole dalle serie dell'inno del Capro, s'incominciò nei borghi dell'Attica a mettere in dialogo alcune satire rozze, indecenti, e si chiamarono commedie. Sesarione in Megara, secondo il Quadrio, o in Icaria, secondo il Napoli Signorelli, ridusse coteste satire a miglior forma, e fu il primo che recò la commedia in Atene; quindi Eumenide, Epigene, e Milo, finchè Epicarmo le diede una forma com-

pita e regolare. Feretride, Eupoli e finalmente Aristofane la portarono al più alto grado di perfezione possibile. La commedia variò di genere secondo la politica de' governi fino a Menandro, ed ebbe la Grecia in ogni tempo fino alla decadenza della sua gloria politica scrittori rinomatissimi, che servirono poscia di modello a tutte le nazioni che s'andavano di mano in mano incivilendo. Lo stesso accadde in Roma. Colla rovina del suo impero le scienze e l'arti furono avvolte nell'infortunio de' tempi, finchè risorsero, come abbiamo già veduto, e rivissero in un mondo nuovo.

Or dunque s'egli è vero, che i sistemi, i precetti, le regole si stabilirono dietro gli esperimenti ripetuti degli effetti, e che a misura dei progressi dell'incivilimento delle nazioni, le scienze e l'arti si avvicinarono alla perfezione allonta-

nandosi da una rozza natura coll'imitazione del bello reale, e colla originalità del bello ideale, mi pare che sia un voler fare retrocedere l'arte alla sua infanzia cercando di distruggere i sistemi, i precetti, e le regole state stabilite per tanti secoli dal concorso di tanti uomini sommi per dottrina e sapere, e formati dopo che le arti erano giunte a quel grado di perfezione, cui potevano salire. Che un uomo di genio straordinario si sciolga da quei precetti che inceppano la sua fantasia creatrice per far meglio, sta bene: ma se per diritto ciascuno potrà trattare l'arte senz'altra guida che la propria immaginazione; se i precetti stabiliti, i sistemi tracciati si denno tenere in nessun conto, vedremo di nuovo a poco a poco sulle scene favellar gli alberi, ragionare i bruti, traversar monti e valli le veleggianti navi, e quanto la stravaganza delle

matte menti saprà inventare a scorno del vero bello scelto nella natura dirozzata, e ridotto a principio dalle osservazioni, dalla pratica, e dal buon gusto, da cui scaturisce il bello ideale. Anche una falsa luce può far illusione e sbalordire la ragione, sorprendendola. Tutto ciò che mostra ardimento e novità ha con se una specie d'incantesimo che si fa strada al cuore. Le chimere non spariscono che dinnanzi alla ragione, ma il cuore si pasce volentieri delle loro fallaci illusioni, ed applaude al diletto che prova; e siccome l'uomo ha una tendenza naturale a tutto ciò, che alletta i sensi, così si abbandona con trasporto alle impressioni, alle quali è dolcemente inclinato, senza chiamare a consiglio la ragione. Quindi quella contrarietà d'opinioni, e gli pareri sul medesimo oggetto; quindi quell'ostinazione imperiosa d'un secolo avido di novità, e di

stravaganze; quindi quegli errori di raziocinio, e que' portentosi delirj dell'immaginazione; e quindi finalmente quella monstruosa moltiplicità di generi, di specie, e di forme, indizj più sicuri dell'incertezza e della corruzione del gusto. In un sistema ove le impressioni sensuali sono santificate dall'idea d'un legame misterioso, che le unisce ai sentimenti più sublimi; in un sistema che dà anima alle sensazioni, e corpo ai pensieri, l'incantesimo ha un esteso dominio, e mercè la sua magia, le illusioni sono senza numero, e queste resistono, e si ribellano contro l'impero delle leggi positive: autorità, raziocinio, riflessione, esempj passati, tutto cede alla preoccupazione naturale, e al così detto sentimento, e cotesto sentimento è divenuto così generale in tutte le arti, che ormai non si sa più cosa sia, e come debb'essere riguardato

il senso comune. La gioventù nudrita ed educata da così seducenti dottrine le serra nel cuore, che si bea delle sue illusioni, e quando l'opinione ha piantate le sue radici nel cuore, ella riguarda come cosa estranea e sospetta la luce della ragione, e diviene ogni dì più caparbia ed ostinata. Una saggia diffidenza delle illusioni del cuore può solo farci conoscere i delirj dell'immaginazione.

Ma è ormai tempo per me di por fine a' ragionamenti sulla filosofia dell'arte e scendere alla pratica; e ritornando d'onde sono partito, rammenterò al mio lettore, che le traduzioni di tante opere teatrali, e francesi, e tedesche, e spagnuole, ed inglesi, hanno recato sulle scene italiane la confusione, il capriccio, la bizzarria, il cattivo gusto; che gli applausi, coi quali furono accolte dal pubblico, soffocarono il genio originale, scoraggiarono gli a-

matori dell'arte, sfigurarono la fisonomia nazionale, e chiusero la via a migliori progressi. La semplicità ha ceduto il luogo alla stravaganza, il riso al frastuono, le cose alle parole.

In fatti esaminiamo il repertorio di tutte quante le compagnie comiche italiane, e v'è da sconciarsi dalla paura a que' brutti e spaventosi nomi con che sono intitolate quelle mostruose rappresentazioni. I Metros e gli Alcaraz, i Cavalieri del cigno, i Cavalieri della morte, Albros mano di sangue, l'Ombra d'un vivo, il Mistero de' sepolcri, e via via tant'altri su questo gusto; come v'è da smascellarsi a quest'altri titoli bislacchi, ed insignificanti: la Malattia guarita dalla morte, il Figlio del signor padre, non è più il tempo che Berta filava, il Buon diavolo, il Medico e la morte, e che so io: tutte maledizioni di quel genio venefico nemico fatale del

vero bello, del buon gusto, e quel ch'è peggio, quasi sempre vincitore. Ma la sconfitta succederebbe presto alla vittoria, ove i principi italiani lo volessero, e la compagnia drammatica al servizio di S. Maestà Sarda ne presenta l'esempio. Il suo repertorio, comecchè lardellato anch'esso di molte traduzioni, e di alcune cattive commedie, pure è ricco, per quanto si può esserlo nella sterilità attuale, delle migliori tragedie e commedie, sì nazionali, che straniere, e quel che più somma, si è che la costanza e l'intelligenza di chi la dirige, hanno dato il bando a que' mostri spettacolosi, corruttori del buon senso, e della buona declamazione, e ciò contribuì non poco a quella riforma di gusto in cui il pubblico torinese ha già fatto gran passo; e quando si è voluto, più per esperimento che per compiacenza, riporre sulla scena qualcuno di cotesti spettacoli

più applauditi, fu con mal garbo accolto, ad onta che il teatro fosse di spettatori affollato, dal che mi confermo sempre più nell'avviso, che l'abitudine di ben vedere, e ben sentire, è la creatrice del gusto, il gusto la norma dei giudizj, il giudizio la meta dell'arte.

Ed è storta l'opinione invalsa in molti capi di compagnia, ed in alcuni agenti teatrali, ch'è necessario dar nel genio alle berrette per accumular teste in teatro (teste di legno), o per spiegarmi senza metafora, ingannar i gonzi per attirar molte persone; ed una seconda convincentissima prova ne somministra la stessa reale compagnia drammatica. Il teatro di Genova, da molti anni uso a veder sulle sue scene ogni sorta di clamorose rappresentazioni, ajutate da sfarzosi scenarj, e rilucentissimo vestiario, e da tanti stupendi accessorj analoghi; all'apparire della suddetta

compagnia reale nella lunga stagione autunnale, presentò sempre un imponente spettacolo all'occhio de' concorrenti, per la folla delle persone, che popolavano i palchi e la platea, senza esservi state chiamate da titoli pomposi, o stravaganti, da ampollosi manifesti, da cartelloni figurati, o da altre siffatte ciarlatanerie. La commedia Goldoniana s'assise padrona della scena, e fu acclamata, richiesta, ascoltata da numerosi spettatori, e ricomparsa gli anni susseguenti, ottenne i medesimi trionfi. E qual prova maggiore che se il buono coll'andar del tempo ci sazia, il cattivo ci nausea? Felice il nostro Teatro Italiano, se gli scrittori, seguendo l'orme lasciate da Carlo Goldoni, avessero, com'egli fece, studiato i costumi dominanti, e dipinti i caratteri de' nostri tempi con quei colori, coi quali egli dipinse quelli del suo! e più di lui accurati in fatto di lin-

gua, avessero saputo colpire con grazia il ridicolo del secolo, e deporre sulle scene nostre i tesori raccolti in un mondo frivolo, e sciocco, anzi che correr dietro ad oltremontani vaneggiamenti, ad incessanti piagnistei, a rappresentazioni nelle quali dominano l'affettazione anzi che la natura, il mistero più che la verità, e non di rado una falsa morale, anzi che una soda dottrina! Oh! se volessi in fatto di morale, rivedere le buccie ai drammi di Kotzebue, d'Ifland, di Seridan, a quelli di Beaumarchais, e di qualche altro oltremontano ed oltremarino; la bella scuola di buon costume, e di sana filosofia che vi si troverebbe! Ma ove mi venga talento di pubblicar l'analisi, che sto meditando, e facendo, delle comiche rappresentazioni del repertorio generale d'Italia, forse potranno i miei connazionali meglio giudicare le poche osservazioncelle

di che ho sparsa quest'opera, in cui non è mia mente di farla da critico, nè da filosofo in materia di scrittori. Dirò solamente per isfogare un cotal poco il mal umore, che mi muove la sterilità del Teatro Italiano, che cotesta smania di tradurre è la più gran prova della scarsità d'ingegno per creare, e il più sicuro indizio della perdita del gusto nazionale, e della depravazione a cui possa essere ridotto, come la perdita del primitivo carattere, e della fisionomia originale è il primo passo all'annichilamento politico d'una nazione. Dopo alcune traduzioni dei melodrammi di Guinault, a che razza di opere melodrammatiche hanno dovuto cedere il campo musicale i divini drammi Metastasiani? Se alcuni poeti amatori della gloria nazionale non avessero alquanto raddirizzato il Teatro Italiano con commedie di miglior modello, in quale ro-

vina non ci troveremo condotti da tanti pazzi scenici componimenti, da Goldoni in poi, in Italia comparsi? Se Vittorio Alfieri, tutto pieno d'Italiana carità, non ci avesse regalato tragedie scritte in uno stile conciso, robusto, e costrutte in una forma nè gallica, nè anglica, nè germanica, l'Italia si rimarrebbe ancora chiotta chiotta sotto il manto di Maffei, e di quell'altro un poco più ampio di Vincenzo Monti; e volere, o non volere, le tragedie d'Alfieri fecero venire a nausea quelle tante tragedie, con sì gran plauso dal pubblico italiano accolte, e siccome il vero bello è sempre tale, e sempre diletta, così la Merope del Maffei, e l'Aristodemo del Monti non soggiacquero alla condanna universale dell'altre tragedie, e le più recenti de' moderni scrittori si leggono, e si ascoltano assai più volentieri, che le antiche. Se uno scrittore dotato

di felice ingegno, di tatto fino e delicato, insomma di buon gusto, mettesse in rivista le nostre commedie antiche del cinquecento, credo che vi troverebbe una miniera di bellezze, all'occhio volgare nascoste, che, ripulite, ed acconcie alla moderna, farebbero una brillantissima comparsa; e se uno scrittore volesse pur far tesoro di ricchezze drammatiche d'oltremonte, o d'oltremare, l'Italia gliene saprebbe buon grado, ov'egli recasse con saggio criterio nella nostra lingua quelle commedie, i cui caratteri essendo generali, e di tutti i tempi, e di tutti i luoghi, come i Tartuffi, gli Avari, i Maldicenti, i Litiganti, ecc. possono, oltre recar diletto, servir di buon modello alla gioventù studiosa; ovvero, seguendo l'esempio di tutti i più grandi scrittori di tutte le nazioni, vestire d'abito nazionale i caratteri stranieri, e col proprio genio formare buone

commedie italiane, scavando il fondo, è il pensiero dalle antiche commedie oltremontane; e se gli Interrompimenti di Pantalone, gli Sdegni amorosi, l'Arlecchino cornuto per opinione, il Principe geloso tragedia di Cicognini, Ritrosia per ritrosia, il Medico volante, il Gabinetto, l'Inavvertito, il Punto d'onore, l'Arlecchino medico per forza, le Trentatrè disgrazie d'Arlecchino, hanno fornito al gran Moliere pensieri, e materiali per comporre *les Fâcheuses*, *les Dépits amoureux*, *le Cocu imaginaire*, *Don Garçie de Navarre*, *la Princesse d'Elid*, *l'Amour médecin*, *le Sicilien*, *ou l'Amour peintre*, *l'Etourdi*, *le Mariage forcé*, *le Médecin malgré lui*, *le Bourgeois gentilhomme*; e se fino nel Tartuffo, e nell'Avaro, non gli furono inutili il Pantalone bigotto, ed il Pantalone avaro, e perchè non potrebbe uno scrittore di brio, e di gusto anche

in Italia, rifondendo antiche, o cattive commedie oltramontane, fossero anche quelle del Ciabattino d'Hansachs, arricchire il nostro teatro di buone commedie, dando loro con arte un'aria ed una fisonomia nazionale? Nè creda la gioventù studiosa di degradare il proprio genio con sì fatte imitazioni. L'arte dell'imitazione è un'arte profonda, ch'esige assai più genio di quello che si crede. Non è difficile togliere ad altri un'idea, ma è difficilissimo il rivestirla di quei colori analoghi al soggetto che si tratta, ed al paese per cui si scrive. Quale differenza fra un imitatore e un copista, un traduttore, un plagiario? Non si perda dunque d'animo la studiosa gioventù, e si ricordi di nuovo, che i più gran genj sono quelli che hanno imitato di più.

Scendendo ora a parlare de' scrittori di commedie, che vennero dopo Goldoni

sino a' nostri giorni, dirò che i più applauditi sono il Federici, l'Avelloni, il conte Giraud, Gherardo de Rossi, l'avvocato Nota, Stanislao Marchisio, ed Augusto Bon, e mi fa meraviglia come nessun capo comico, per quanto è a mia cognizione, non abbia fatto esperimento sulla scena delle commedie del dottor Gherardini. Le commedie del Federici sono ascoltate volentieri dal popolo per il loro argomento (non tutte). A' suoi tempi regnavano in Europa alcuni principi filosofi, che prendevano diletto a viaggiar sconosciuti pei loro stati, sorprendere all'improvviso magistrati corrotti, soccorrere desolate famiglie, premiare modesti, e distinti artisti, sollevare oppressi, punire oppressori, e da coteste avventure, in parte vere, in parte inventate a capriccio, il Federici prese argomento per molte commedie, cosicchè quasi tutte hanno un

medesimo scopo, un monotono andamento, un eguale sviluppo. Quasi sempre, o un principe incognito, o un ricco sconosciuto e parente, giunge in tempo a salvar dalla morte un innocente, o dalla miseria una vittima virtuosa, e coteste azioni intrecciate di morali ragionamenti, anche troppo più del bisognevole, di situazioni pittoresche, di caratteri estremamente opposti, e bizzarri, non potevano a meno di far breccia sul cuore della moltitudine, che si lascia facilmente trasportare da ciò che lo colpisce con forza, anzi che con aggiustatezza, e si lascia strascinare più dal cuore, che dalla ragione. Le commedie di cotesto autore hanno tutte un difetto importantissimo nello sviluppo dell'azione. Il precetto dell'arte vuole che la commedia divisa in cinque atti, racchiuda nel primo la protesi, e se cade naturalmente, la pittura dei caratteri de'

personaggi introdotti nell'azione; che nel secondo formi il nodo della favola; nel terzo s'avvicini allo scioglimento del nodo; che nel quarto lo raggruppi, e nel quinto interamente lo sciolga; e nelle commedie del Federici il quint'atto è quasi sempre una cosa languida, inutile, ed è più la conseguenza dello scioglimento dell'azione, che lo sviluppo del nodo in che stava vincolata l'azione. È questo un difetto, come dissi, considerabilissimo secondo i precetti dell'arte. Federici lo sapeva, ed aveva le sue buone ragioni per non evitarlo. Federici commecchè avvocato, era comico di professione, e le sue commedie erano pagate dai capi comici colla proporzione del *do ut des*. L'autore conoscendo a perfezione gli spettatori per cui scriveva, e sussistendo allora più che mai l'uso d'invitare il pubblico alla rappresentazione della sera susse-

guente dopo l'atto quarto, così riservava con artifizio per quell'atto la situazione più viva, e più forte dell'azione, affinchè gli spettatori entusiasti chiamassero la replica della sua commedia, che tornava a sommo profitto della cassa dell'impresario, e lusingava il suo amor proprio; ed ecco perchè sagrificava l'effetto del quint'atto, e la regola dell'arte. Quest'esempio fu seguito da molti, e con grave discapito del buon gusto. Un tale difetto non avrebbe avuto luogo, se l'invito si fosse fatto, o si facesse dopo il quint'atto.

Se si eccettuano Lopez de Vega, Calderon della barca, e il Ciabattino d'Hansahs, io non so, se in Europa vi sia stato uno scrittore, che abbia dato alla sua nazione più opere teatrali del nostro Avelloni. Egli entrò nella regione della tragedia, della commedia, dei drammi sentimentali, dei così detti spettacoli, delle

allegorie, scrisse in versi, ed in prosa tante rappresentazioni, che sarei ben curioso di saperne il numero preciso; e fu tale la ferace sua immaginazione, tanta la rapidità con cui scriveva l'opere sue, che gli avvenne, più d'una volta, d'assistere alla rappresentazione di qualche sua, o tragedia, o commedia, o Dramma, o spettacolo ecc. senza avvedersi che fosse cosa sua. Dopo questa premessa è facile intendere, che l'Avelloni doveva essere lo scopo di troppo severi giudizj, e di troppo facili acclamazioni; se non fosse stato applaudito, le sue opere non sarebbero state tanto ricercate, e non avrebbe avuto occasione di scriver tanto, e così rapidamente; coll'aver scritto tanto e così rapidamente, non poteva a meno d'incorrere in molti errori da svegliare lo sdegno, e la critica de'dotti; e senza ingolfarmi in un'analisi che mi menerebbe troppo lontano dal mio

proponimento, dirò, ch'io penso che i dotti hanno troppo severamente giudicato l'Avelloni, e fatto torto al suo merto reale col disprezzarlo troppo, ed i comici hanno di soverchio fatto onta al vero col troppo esaltarlo.

I dotti non potevano mirare con occhio indifferente lo strazio, che si fa nelle sue commedie, o tragedie, o drammi, o spettacoli, o allegorie della lingua italiana, l'irregolarità della condotta, la stravaganza dei caratteri; il comico non poteva a meno di maravigliare alla vista di cotesto sbrigliato destriero che attraversava campi, saltava fossi e burroni, rovesciava ogni ostacolo che incontrava per via, e non volgendosi mai indietro, galoppò tutta la vita senza giungere alla meta. I primi, calcolando i gradi della forza delle facoltà umane, giudicarono impresa temeraria lo scorrere in tutte le regioni dell'arte drammatica, e volerle dominare; i

secondi, poco curando di applicare l'algebra alla metafisica, hanno trovâto dappertutto filosofia, eloquenza, morale, poetico entusiasmo. I dotti fecero bandire le sue commedie dal repertorio delle compagnie poste sotto la protezione de' governi, e i capi comici non sottoposti alle discipline imposte dai governi, si servirono delle sue commedie come di bussola per guidare a salvamento la loro nave. Dietro sì bizzarro contrasto è forza convenire della verità di quel proverbio che *qui nimis probat, nihil probat.* In quanto a me, giudicando del complesso di tante opere sue, vedo nell'Avelloni un uomo, che conosceva molto bene l'indole dei tempi, e de' spettatori per cui scriveva, che fecondo nell'immaginare, e pronto nell'eseguire, non perdeva mai di vista il suo scopo principale, l'effetto, al conseguimento di che è mestieri conoscere il

cuore umano, saper stendere con sicurezza la mano su quelle corde più atte a scuoterlo, o per far ridere, o per far piangere; e tanto più mi sento inclinato a rendergli questa giustizia, perchè mi è nota la sua estesa erudizione, particolarmente nella letteratura latina, la sua prodigiosa memoria, e la sua continua applicazione agli ameni studj.

Tuttavia, ad onta della mia particolare ammirazione per l'Avelloni, che mi fa inclinar dolcemente ad encomiarlo, non voglio dire che tutto il torto sia dalla parte de' dotti, e che bastino le succennate qualità a far sì, che i suoi componimenti teatrali abbiano a comparire diversi da quello, che realmente sono innanzi alla riflessione, al discernimento, ed alla critica. È fuor di dubbio, che la sua lingua poetica è triviale, senza forza, senza eleganza; che la sua prosa è colma d'i-

diotismi, di voci non italiane, di solecismi, d'errori di sintassi, e di affettazioni poetiche, inevitabile conseguenza della poco riflessione, e della fretta con cui si scrive; che coll'aver voluto abbracciar tanti e diversi generi si è allontanato da quella possibile perfezione, a che sarebbe forse giunto, se dato si fosse a scrivere la sola commedia, abbandonando le tragedie, i drammi, gli spettacoli, e più di tutto le allegorie: egli ha voluto in quest'ultime imitare Aristofane senza considerare, che le allegorie di quel sommo comico Greco avevano l'alto scopo d'istruire il popolo de' mali che gli sovrastavano, fargli conoscere i suoi veri interessi, d'ordire una trama alla rovina di qualche grand'uomo; e che le commedie allegoriche di Aristofane hanno tutte uno scopo generale importantissimo, che non perde mai di vista anche allorquando sem-

bra che se ne allontani; e che l'effetto ch'esse sortivano era proporzionato alla grandezza dello scopo prefisso, e dal quale non di rado dipendeva la sanzione, o il rifiuto d'una legge, la dichiarazione d'una guerra, o la stipulazione d'una pace, la vita o la morte di qualche gran cittadino: ma la Lucerna d'Epitetto dell'Avelloni, non è che una tristissima lezione ai padri di famiglia perchè non siano troppo severi, ed avari verso i loro figliuoli. Le Nuvole una tiritera nojosissima, un'apologia al Camillo Federici per farlo valere più di quello ch'ei vale, e deridere i di lui critici caratterizzati nel personaggio allegorico: il pessimo gusto, in somma le commedie allegoriche dell'Avelloni sono come quelle fabbriche, che hanno i fondamenti d'un vasto edifizio, e non reggono che una picciola casa; difetto da evitarsi assolutamente, se no la

montagna partorisce un topo. Ma anche le sue commedie allegoriche furono d'infinito vantaggio ai capi comici, estremamente dal popolo applaudite, perchè piene di quell'importantissimo pregio di conoscere l'indole de' tempi, e de' spettatori con cui si ha a fare, requisito necessario, indispensabile, e per chi scrive bene, e per chi scrive male.

La gran disparità fra il giudizio de' dotti, ed i clamorosi applausi della moltitudine in fatto di commedie, ci dimostra ad evidenza la corruzione del gusto, ed il passo retrogrado dell'arte; e già le persone di qualità, d'educazione, di dottrina avevano abbandonato nelle più cospicue città d'Italia il teatro comico, ed accorrevano al teatro musicale, che quantunque ridotto più mostruoso ancora del comico dal lato della poesia, dopo il bando dei drammi Metastasiani,

ciò non di meno, sostenuto da vistosi dispendj, e protetto dai governi, offriva uno spettacolo imponente per la parte della pittura, della danza, del macchinismo, del vestiario, e di que' tanti accessorj analoghi, che se non ricreano lo spirito, dilettano almeno l'occhio, e sbalordiscono la mente; ma l'attitudine naturale della nazione Italiana per l'arte comica, in mezzo a tanto guasto, animava tratto tratto qualche buono scrittore a ripetere i tentativi fatti, sul principio del settecento, dal Cotta, e dal Riccoboni, e poscia con tanta gloria dal Goldoni, e si videro sulla scena italiana commedie di miglior gusto, checchè il celebre Calsabigi, e il signor Schelegel abbiano detto sullo stato di decadenza, e della difficoltà del risorgimento del Teatro Italiano.

Si formarono società filodrammatiche, che ad imitazione delle antiche accade-

mie, rappresentavano le buone tragedie, e commedie italiane, e capi d'opera del teatro francese, e queste società fecero rinascere il gusto per il teatro comico, finchè una delle migliori compagnie comiche mercenarie fu posta sotto la protezione del cessato governo d'Italia, alla quale furono prescritte certe discipline, che miravano ad una riforma del teatro drammatico italiano. La parte più colta e più distinta delle popolazioni ritornò alla commedia, ed alla tragedia, ed il giudizio sulle opere, e sugli attori incominciò a rettificarsi. La buone rappresentazioni furono encomiate, i buoni attori applauditi; i così detti spettacoli abbandonati ai teatri inferiori, e gli attori, la cui scienza dell'arte, stava tutta ne' polmoni, furono giudicati come meritavano, e ricacciati in mezzo al volgo, che gl'idolatrava.

Ma come avvenir suole in tutte le cose intraprese per uno slancio subitaneo, piuttosto che per un fermo volere, le favorevoli disposizioni del cessato governo Italiano, anzichè a vantaggio dell'arte, tornarono a profitto d'un impresario. Gli scrittori non furono incoraggiati da premj, gli attori non tolti dalla servile dipendenza di uno speculatore; si esclusero le commedie dell'Avelloni, ma a poco a poco s'intrusero di nuovo i malaugurati melodrammi francesi, i così detti spettacoli italiani, e le pessime traduzioni tedesche, e comparvero sulla scena la Cenerentola, la Rosa rossa, e la rosa bianca, la Metilde di Neustria, Alessandro e Apelle, e tant'altri guazzabuglj e nazionali, e stranieri, che dovevano essere per sempre da un buon teatro banditi.

Avvenimenti strepitosi che fecero mutar corso all'opinione, ed alle cose poli-

tiche del secolo, distolsero dal teatro le menti de' ripristinati governi italiani intenti a più importanti riforme; ciò nulla di meno alcune buone compagnie, meglio dirette da' capi un po' più esperti, intelligenti, e di miglior gusto, mantennero viva in Italia la speranza d'una sollecita riforma. Alfieri, Giovanni Pindemonti, Monti, a cui s'aggiunsero il Beneditti, il Nicolini e qualch'altro scrittore tragico, furono contrapposti a' melodrammi francesi; e Goldoni, cui la posterità, alla quale il signor Baretti aveva diferito il giudizio del suo merito comico, aveva già dato la palma, ricomparso con tutta la freschezza della gioventù, vi risvegliò l'allegria, il diletto, e l'emulazione, e gli fecero gentil corteggio il conte Giraud, Gherardo de Rossi, l'avvocato Nota, Stanislao Marchisio, e qualch'altro, finchè nel mille ottocento vent'uno Sua Maestà

il re di Sardegna si degnò di stipendiare una comica compagnia, la quale sottoposta alle severe discipline d'un regolamento, dovesse corrispondere alle provvide intenzioni del re, ed al voto del pubblico, tanto dal lato dei teatrali componimenti, come da quello della declamazione. Aggregato anch'io a cotesta scelta compagnia nel mille ottocento ventidue, ho avuto campo di conoscere, e piangere sulla sterilità del nostro teatro. I primi anni, il Goldoni forniva per un quarto il nostro repertorio, recenti versioni dal francese supplivano per un altro quarto, traduzioni tedesche, cavate nella maggior parte dalle raccolte di commedie stampate quà e là per l'Italia, somministravano un altro quarto, ed il resto era formato da commedie di scrittori italiani, da tentativi di giovani studiosi, e dalle tragedie. Un grido quasi generale in Italia s'alza contro

il repertorio di tutte le italiane comiche compagnie, e sì esse non hanno, tranne la compagnia residente in Napoli, l'obbligo di fornire di rappresentazioni per molti mesi nel corso dell'anno il medesimo teatro. Cadrà quindi facilmente sott'occhio ad ognuno, quanta difficoltà si presenta alle compagnie permanenti di ben trattenere, e dilettare il pubblico per una lunga serie d'anni, avuto riflesso pur anco all'indole de' spettatori italiani facili a saziarsi anco del bello, ed avidi di novità. È forza quindi ricorrere al teatro straniero; ma oh Dio! Pare che la stella che brillava luminosa sul teatro francese, tramonti anch'essa. Le circostanze danno qualche volta luogo a qualche commedia, o tragedia, che fanno bella comparsa sul teatro di Parigi; ma accade ben di rado che il medesimo diletto, ed applauso li accompagnino oltre monte. Le commedie

tedesche, ove si eccettuino alcune del genere sentimentale, riescono languide, fredde, monotone, e appena appena tollerabili, e a dir vero non è impresa di lieve momento lo stabilire un repertorio, che possa riescire di piena soddisfazione del pubblico, e per qualità, e per varietà. È facile quindi sentire la necessità d'incoraggiamento in che trovasi il Teatro Italiano; ma cotant'opra non è da aspettarsi che dai principi.

L'AUTORE A CHI LEGGE

Mentre m'accingeva a scrivere del Teatro Italiano, mi si affacciava alla mente una schiera d'accuse, che potevano movermisi contro da chi ha l'animo sempre disposto a cogliere ogni occasione per isfogare la letteraria atrabile, e da chi per avventura non la pensa com'io la penso sull'arte drammatica.

Appena fu mio divisamento di pubblicare colle stampe il mio lavoro, che già, senza ancor sapere com'io maneggiassi la materia che voleva trattare, si susur-

rava, ch'io erigermi voleva in rigido censore de' comici italiani per la jattanza di innalzare sul discredito altrui la mia fama, e darmi vanto di maestro nell'arte; e affè ch'io avrei dato addietro dal mio proposito, ove non fossi stato certo di distruggere col fatto l'ingiurioso sospetto di creder me al disopra di tutti i miei confratelli, e di voler scemare nella menoma parte il merito altrui. Rimasi ciò non di meno lungamente in forse, se mi sarebbe stato egualmente facile il dissipare l'idea, che per maestro d'arte voleva io essere tenuto in conto, giacchè di molti precetti sono sparse le mie considerazioni sul Teatro Italiano; ma standomi assai più a cuore lo smentire la prima, poco mi cale di distruggere la seconda idea; perchè quand'anche realmente io fossi, o divenissi maestro, non ne verrebbe di conseguenza, ch'io fossi il maggior attore dei

dì nostri, ma tutto al più maggiore de' miei scolari, come un maestro di pittura, non è di necessità il primo di tutti i pittori. In tutto il corso della mia opera, io non parlo di me; i precetti, di che non è scarsa, sono una raccolta di quanto ho trovato di utile all'arte nell'opere che parlarono di teatro, e da me lette, aggiunti a quelle osservazioni, che da molti anni sto facendo sul confronto de' teatri stranieri col nostro, e sulle cause della notabile disparità, che non è certo a nostro favore. L'intima convinzione, in che sono (ad onta della disperazione del Calsabigi, e della sentenza di Schleghel) che facil cosa sia lo innalzare il nostro teatro a quel grado di lustro, cui salirono i teatri Francese, Inglese, e Tedesco, almeno dal lato degli attori, mi ha fatto intraprendere un lavoro, di cui altra ricompensa non spero, e non bramo, se

non quella di vedere, che altri di me più dotto delle cose teatrali ponga animo, e cura di avviarle al meglio.

Nel conflitto di tante opinioni sull'arte teatrale, io non ho mai potuto credere, ch'ella dovesse essere abbandonata al solo genio; tengo anzi per fermo, ch'ella ha i suoi precetti, tanto per lo scrittore, come per l'attore, e che tutta la forza del genio consista nel saperli ben applicare alla circostanza in che si trova. Veggo questa mia opinione sostenuta da uomini insigni, e più particolarmente da quelli che scrissero per il teatro, od agirono sul teatro; ma approfittando anch'io della libertà letteraria di questi tempi, che non si assoggetta a nessuna legge, e non venera nessun nome, dirò che meno all'avviso de' suddetti uomini insigni vo debitore del mio convincimento sulla necessità de' precetti, che all'esperienza.

È questo il solo luogo ch'io parlerò di me, non per farmi tenere in maggior conto di quello che merito, ma perchè trattandosi di giustificare la mia opinione, m'è indispensabile il farlo. Sono anch'io nel numero di quegli attori, che usciti dalle particolari società filodrammatiche salirono sui pubblici teatri. Torino fu il mio primo agone, e l'effetto fu troppo sensibilmente opposto a quello, che la mia vanità, ed il mio amor proprio mi avevano fatto sperare. A sufficienza provvisto de' doni di natura per la tragedia, credeva, che un corso completo di filosofia, uno studio geniale nelle amene lettere, i fortunati esperimenti sul teatro filodrammatico di Milano, mi fossero mallevadori sufficienti di una sollecita celebrità del mio nome. Dio buono! io era nulla più d'un cattivo, ed inesperto attore. Persuaso che alla mancanza di pra-

tica io dovessi ascrivere l'infelice riuscita de' miei primi passi in cotesta carriera, digiuno d'ogni dottrina alla mia arte relativa, aspettava miglior fortuna dalla pratica, e dal tempo, e per due anni in una ben mediocre compagnia comica sostenni tutte le parti secondarie di padre, e di tiranno, e tre sole ne aveva di primo ordine: Serse nel Temistocle di Metastasio, Agamennone nella tragedia di tal nome del conte Alfieri, e Cainò nella morte d'Abele tragedia di Le Gouvé da me tradotta in versi. Queste tre parti assorbivano tutta la mia cura, ed il mio studio, e sia lode al vero, il pubblico se ne mostrò sempre soddisfatto. Il terz'anno uscì dalla compagnia l'attore principale, uomo di molta celebrità, e ch'io qualche volta andava imitando; occupai il suo posto, e rappresentando parti di maggior valore, raddoppiai di zelo mettendo a profitto

la mia memoria, e la mia voce sonora, e pieghevole, e tanto feci, che urlando, strepitando, e qualche volta ragionando, giunsi anch'io a quel punto, ove si crede d'essere adulti nell'arte, e non si fa che nascere. Passai a Napoli, ove fui con applauso accolto, e le tragedie d'Alfieri mi fornivano buon giuoco. Eravi colà una comica compagnia Francese, che a detto de' suoi connazionali, dopo quella primaria di Parigi, niun'altra aveva la Francia meglio assortita in attori, ed attrici. La commedia Italiana era avvicendata coll'opera in musica, e per ordinario non agiva che il martedì, e il venerdì d'ogni settimana. Ebbi quindi occasione, e comodo di sedermi spettatore della commedia francese. Non posso descrivere la mia sorpresa, e il diletto, che mi recavano nella commedia quegli attori: non così nella tragedia. Vidi però nella tragedia un vec-

chio attore, che chiamava a se tutta la mia attenzione; ed avvegnachè qualche volta fosse abbandonato dalla memoria, ciò non di meno, il suo portamento, la maschia sua voce, la nobiltà del suo gesto, mi eccitavano una tale sensazione, che mi rendeva di mal umore quand'egli si allontanava dalla scena. Il mio cuore fu tutto suo, allorchè il vidi rappresentare Augusto nel Cinna di Corneille. Tanto cercai, tanto feci, che mi riuscì di avvicinarmivi. Cessò la meraviglia di quanto aveva veduto, quando conobbi la coltura del suo spirito: lo pregai della sua amicizia, e de' suoi consigli, e mi ritirai immerso in molti, e profondi pensieri. La sera susseguente rappresentai il Maometto di Voltaire, e seppi che fra i comici francesi, che trovavansi quella sera al nostro teatro, eravi pur anco il suindicato attore. Il giorno dopo, pieno di quella mo-

destía, che si accosta alla vanità, l'interrogai, come fosse rimasto contento del protagonista (ch'era io) di quella tragedia: ei sorridendo mi rispose, *vous avez fort bien joué, mais...* ed agitando l'indice della mano destra si tacque: non osai proseguire per allora; ma ogni volta che lo chiedeva del suo giudizio su qualche parte da me rappresentata, e da lui veduta eravamo alle solite del *fort bien joué... mais...* Ne volli finalmente la spiegazione, ed egli gentilmente mi spiegò più che non avrei voluto il suo *mais.* Mi domandò, se io conosceva le teorie, ed i principj della mia arte, se aveva letti i tali, e tali scrittori sull'arte teatrale, e qui, dai tempi dell'antica Grecia scendendo fino agli ultimi nostri, mi fece conoscere quant'era vasta la letteratura drammatica, quanto scabrosa la mia arte, e profonda la mia ignoranza. Fu allora che davvero mi diedi

allo studio di quest'arte tanto lusinghiera, e tanto difficile, e vi continuai, e continuo tuttavia; ma ohimè! quando credei d'aver fatto tesoro di ricche cognizioni a cotest'arte appartenenti, non mi trovai più in tempo di trarre tutto il profitto che si poteva, ed è perciò che tenni pensiero di far sentire ai giovani comici la necessità dello studio scientifico della loro arte, e facilitar loro la via, somministrando almeno i primi materiali a cotant'uopo; nè volli convincer altrui dell'utilità che dallo studio de' precetti deriva, senza prima averne fatto l'esperimento su me stesso.

Leggendo le lettere mimiche d'Enghel, e riflettendo su quanto questo dotto filosofo scriveva sugli atteggiamenti esterni analoghi allo stato di quiescenza e riposo dell'anima nella lettera decima, e dovendo appunto in quella sera in Parma rappresentare il carattere dell'Ozioso, commedia

del nostro Augusto Bon, mi ficcai in capo di mettere in pratica quelle positure, e que' giuochi di membra nella lettera suddetta indicati: incominciai dal volto: nessun indizio nè di piacere, nè tampoco di disgusto, niuna insolita ruga sul fronte, nè d'intorno agli occhi, o alle labbra, lo sguardo non cupido, non torbido, nè vagante, così l'insieme del volto rispondeva, ed era analogo allo stato dell'anima.

La positura del corpo annunziava pur essa quella quiete, e quella inattività dell'anima, stando ritto in piedi, ovvero seduto. Le mani si stavano oziose in grembo, o imbisacciate nelle tasche, o al petto, o alla cintura, o se no avviticchiate, od anche, stando il corpo ritto, ed immobile, volte indietro, e riposanti sul dorso, e le mani annodate l'una nell'altra. Le dita che andavano per avventura giuo-

colando, offrivano viemaggior indizio dell'essere l'anima vuota del tutto, e disoccupata; se non che cotesto giuocolare più tardo, o più presto, più dolce, o più risentito disvelava lo spuntare d'alcun segreto inchinamento ad altri più gradevoli, o più disgradevoli movimenti. Stando seduto, le gambe si giacevano oziose anch'esse come le braccia e le mani, ora incrociate ai malleoli, ora volte in dentro incrociate agli stinchi, ora un ginocchio sull'altro, e così talvolta sgambettando; tranquillo della persona un po' più, un po' meno ritto, ovvero lasciandomi andare in una giacitura tutta di sghembo, da neghittoso, poco men che sdrajato, e come vinto dal sonno. Potrei indicare ad uno ad uno tutti i luoghi ne' quali feci uso ora dell'uno, ora dell'altro di cotesti atteggiamenti dettati tutti da Enghel. L'effetto corrispose alla mia aspet-

tativa. Gli applausi del pubblico furono reiterati, ed il riso continuo; quella imperial corte esternò tutta la sua soddisfazione, avendone ordinata la replica in occasione del passaggio da Parma per Firenze de' principi reali di Sassonia.

Allora fu che mi ostinai nel credere, che le cose ben fatte piacciono a tutte le classi de' spettatori, e me felice, se avessi potuto mettere in pratica tutti i savj avvisi che dalla lettura, dai confronti, e dalle riflessioni, via via mi si paravano avanti. Ma per mia mala ventura troppo tardi incominciai ad accomodar la pratica alla teorica, e ben m'avveggo, che rivolger si ponno contra me gli avvisi che predico altrui, e che il lettore mi può rispondere a tutto buon dritto: *medice sana te ipsum*, ed al quale non potrò ripetere, io non ho fatto così, ma così avrei dovuto fare.

Non orgoglio adunque, non invidia, non mal talento mi mossero a far di pubblica ragione i miei studj, ma l'amore dell'arte, ed il vivo desiderio di vederla salire a quel grado che la faccia degna della pubblica ammirazione, della stima degli esteri, infine degna di noi. Ad ottenere un così utile effetto è forza far conoscere i vizj da evitarsi, i pregi da coltivarsi. Osservare attentamente l'umana natura non solo nella sua massa, ma nelle sue particolarità, è il primo studio cui applicar deve ogni assennato artista; ma non giungerà mai a conoscere le bellezze, ed i difetti da correggersi, se non avrà una guida sicura, che gli segni la strada. Questa guida è la lettura dell'opere de' begli ingegni, ed è da queste opere, ch'io raccolsi gran parte di quei precetti di che sono piene le mie lezioni. Ricco delle cognizioni analoghe alla sua

arte, si slanci pure il giovine studioso nella difficile carriera. Ei saprà ben presto far uso de' suoi doni naturali nel retto senso, ed il suo genio lo farà trionfatore degli ostacoli.

Io ho dato alcuni cenni sui meriti particolari di alcuni comici distinti viventi, indicando altresì alcuni difetti; ma dal modo, e dalle parole, credo non mi si possa far carico di nessuna mira odiosa, od estrinseca al soggetto senza darmi a prestanza intenzioni che non ho avute. Non ho fatto motto di alcuni attori perchè soltanto a me noti per fama, e fra questi più d'ognuno il celebre signor Giacomo Modena. Non ho mai veduto in scena quest'attore cotanto acclamato ne' suoi bei giorni, e tuttavia accompagnato da onorevole rinomanza: non potendo quindi giudicarlo con perfetta cognizione di causa, abbia egli le mie scuse del

mio silenzio. Dopo aver aperto il mio cuore, sicuro della rettitudine delle mie intenzioni, abbandono il mio lavoro alla fortuna, a quella fortuna che non mi renderà orgoglioso se prospera, non disperato se avversa.

STATO ATTUALE

DEL

TEATRO ITALIANO

PER PARTE

DEGLI ATTORI

Il faut long-tems plus prudent et plus sage
Faire de votre art l'obscur apprentissage;
Et pour vous épargner un triste repentir,
Consulter la raison, et penser, et sentir.

Non v'ha un'arte, che a prima vista tanto alletti, seduca, incanti chi per avventura sente nel fondo della sua anima una tal quale inclinazione ad essa, quanto quella del comico. Ella gli apre davanti una via tutta coperta di rose, che invita il piede ad inoltrarsi, nascondendogli le spine, che pur sono molte, e che fanno malagevole, aspro, e lungo il cammino.

Una volta entrati nel sentiero dell'arte comica, si affacciano due idee all'immaginazione : teoria , e pratica ; più avanti si va sulla gran strada , si abbandona la prima per attenersi esclusivamente alla seconda. L'imitazione dirige mente, cuore, atteggiamenti; l'applauso del pubblico è l'unica meta , a cui mira l'attore , ed ai mezzi d'ottenerlo è rivolto tutto il suo studio: se l'imitazione si aggirasse nello indagar l'uomo, nello spiare gli effetti della natura dell'anima, le moltiplici espressioni , la schiera delle passioni, la catena delle idee , sarebbe per certo plausibile studio, e conveniente ad un assennato artista. Ma non è questa l'imitazione, a cui danno tutto se stessi la maggior parte de' nostri attori ; ma ella è una imitazione servile dei modi , dei gesti, del portamento, della pronunzia , e persino delle vocali inflessioni del modello , di che si

fecero un idolo, ed a cui sacrificano verità, natura, spontaneità, ed ogni scientifico precetto. Invece di perfezionare colla pratica, colla lettura, e colla riflessione i doni della natura, onde slanciarsi col tempo fuori del sentiero battuto, non fanno che rendere più manifeste le bellezze del modello imitato, se ne ha, e vestire di difetti, che dovrebbero evitare. I più famosi comici di tutte le nazioni si formarono da per se soli alla scuola del tempo, e delle traversie, è vero, ma essi non giunsero all'ultimo gradino, cui era in loro potere di salire, che dopo i più penosi, più lunghi, e, non di rado, i più umilianti esperimenti. Questa verità strascina con se la giusta conseguenza della necessità degli ammaestramenti e dello studio de' precetti, e particolarmente in Italia. Non vi è arte, che non abbia la sua perfezione possibile, e a cotesta per-

fezione possibile non si può giungere in nessun'arte senza guida, e non v'è arte, che sia cotanto esercitata in Italia, e tanto malamente, come l'arte del comico.

Quest'arte però si va di giorno in giorno rendendo più difficile, e vieppiù cresceranno le difficoltà in ragione dello internarsi più addentro che fa il pubblico nell'intelligenza di cotest'arte. Ogni città cospicua d'Italia ci fornisce un esempio, che dai comici dovrebbe essere preso in molta considerazione. D'onde nasce che quella commedia applaudita in un teatro, è sonoramente biasimata in un altro della medesima città? Che quell'attore oggetto di ammirazione, e di plauso nella stagione di carnovale, rimane inconsiderato e talvolta oggetto della pubblica indifferenza, e disprezzo nelle susseguenti stagioni? Perchè dalla diversa qualità degli spettatori nasce la diversità de' giudizj; ed è

perciò, che il comico deve sentire acuti pungoli, ed agognare quel favorevole giudizio, che dalla parte meno numerosa, e più colta vien pronunziato, anzichè accattarsi in mille maniere applausi, abusando dell'ignoranza, e goffaggine della parte matta, ma più clamorosa del pubblico. Quanti maggiori progressi nella sua arte non farebbe un attore, se invece di studiare per quali vie più facilmente giunger si possa a strappare gli applausi a forza di pratica, facesse tesoro di scientifici precetti, attinti alla lettura dell'opere dei grandi maestri?

Per dare un'idea esatta dello stato attuale del Teatro Italiano per parte degli attori è di mestieri distinguerne due classi. Una composta di figli de' comici, l'altra di persone, che di propria elezione si slanciarono nella carriera teatrale. E qui cade un'osservazione che non è di lieve

momento. Gli attori più distinti in tutta l'Italia si trovano in un numero di gran lunga maggiore fra le persone non nate da' comici, che non ne' comici nati; e le migliori attrici, viceversa, sono assai superiori in numero nelle figlie de' comici, che in quelle, che per ispontaneo impulso salirono sul teatro. E sì parrebbe a prima vista che dovesse accadere il contrario. Il più delle volte non è che all'età di vent'anni in circa, che un giovine incomincia a declamare in qualche società filodrammatica, e certamente senza avere attinti i precetti dell'arte; giacchè nelle pubbliche scuole non vi sono ammaestramenti a cotest'arte relativi. I numerosi spettatori invitati ad assistere alle rappresentazioni de' dilettanti, sono dolcemente inclinati all'applauso; il lor giudizio è meno severo, che ne' pubblici teatri, perchè riguardano quel giovine come

semplice candidato iniziato ad un'arte difficilissima, e dove vi scorgano un cotal poco di disinvoltura, bella voce, ed aspetto, facilmente si trasportano ad encomiarlo; il giovane incoraggiato da sì lusinghiero suffragio, si abbandona con effusione agli allettamenti dell'arte; l'amore della gloria, e l'ambizione di distinguersi gli fanno vedere troppo ristretto quell'agone, dove raccolse le prime palme, ed agogna a più estesi trionfi; finalmente cede agl'impulsi del cuore, e si slancia arditamente sui pubblici teatri; ed è colà, che incomincia a scorgere i precipizj, che circondano un'arte che gli additava un sentiero coperto di fiori.

Il figlio d'un comico all'incontro, appena segna orme incerte col tenero piede che già si trova in teatro; le carezze de' compagni di suo padre, e vicendevoli scherzi, e giuochi coi fanciulli della sua

età; quel continuo vedere, e sentire gli fanno presto contrarre un' abitudine a gestire, a moversi, a declamare, sicchè all'età di cinque a sei anni si è fatto scopo degli applausi del pubblico che ammira quelle grazie infantili, mercechè presagisce, ch'ei diverrà col tempo grand'attore; quindi, col crescere degli anni, le sue idee si sviluppano, acquista un'attitudine sicura all'esercizio della professione di suo padre, vede moltiplicarsi i modelli della sua imitazione; le osservazioni, i discorsi, le dispute de' comici sull'arte gli servono di tante lezioni teoretiche: finchè giunto all'età di dieciotto anni circa può comparire sulla scena ricco oltre dei doni naturali, di tutte le cognizioni analoghe alla sua arte. Ma! così dovrebbe essere, e così non è. Demarini, Vestri, Morrochesi, Modena, Prepiani, Tessari, Boccomini, Verzura, i

due Righetti, Alberti, Miuti, Catinelli, Domeniconi, Calamari, Bon, Borghi (1), tutti attori, qual più, qual meno stimati, ed onorati in Italia, non sono figli di comici.

Mi si nominino ora distinti artisti ne' comici nati. Il solo Francesco Lombardi s'alza gigante in mezzo a tanti suoi confratelli, che, o giacciono nell'oscurità, o appena toccano la mediocrità. Non così nelle donne: le signore Goldoni, Pelandi, Perotti, Bazzi, Marchionni, Tessari, Internari, Vidari, Bon, Fabbrichesi, Romagnoli, sono tutte figlie di comici a cui non si può contrapporre che la brava signora Pelzet, e l'animatissima signora Polvaro non figlie di comici. Cesserà la meraviglia di sì bizzarro contrasto dietro l'esame delle cause che lo producono.

(1) Nomino solo i viventi.

È vero che il comico nato ha tutti gli succennati vantaggi sul comico di propria elezione, ma quel figlio del comico che nella sua età infantile tanto prometteva di se, ha un' epoca a trascorrere troppo fatale al suo perfezionamento nell'arte. Giunto all'età di nove a dieci anni, la sua educazione o è abbandonata dal padre, o non è quella che vuolsi per farne un buon artista. Il padre che appena guadagna quanto può bastare al suo sostentamento, ed a quello della sua famiglia, non ha i mezzi necessarj onde procacciare ai figli una scientifica educazione, tanto più difficile ad un comico, perchè costretto sei, sette volte l'anno a cambiar paesi e stati. Il fanciullo in quella tenera età a poco a poco distrae la sua mente da tutto ciò che lo allettava per lo addietro; non può essere impiegato nelle rappresentazioni, perchè già troppo vec-

chio per le parti di bambino, e troppo giovane per le parti d'amoroso; tutt' al più comparisce in scena qualche rara volta come garzoncello di bottega, o lacchè di qualche signore; quindi l'ozio, la noja, il cattivo esempio lo conducono ad abusare della libertà, che la poca cura, o le imperiose circostanze del padre gli concedono; da cotesto abuso nasce a poco a poco l'insubordinazione, dall' insubordinazione la negligenza dello studio dell'arte, a che potrebbe dedicarsi, almeno per via d'imitazione coll'ascoltare, vedere, osservare; sicchè giunto a quegli anni, nei quali dovrebbe sviluppare il suo genio, e dar onorato principio alla sua carriera, rimane inerte, incapace d'intraprendere, e ancor più incapace di ben riuscire. Ma di chi è la colpa? Del padre: e quale scusa rimane al padre? L'abbandono in che si trova l'arte di que' sussidj indispensabili ad avviarla alla perfezione.

Se i figli de' comici avessero sortito, o sortissero un'educazione scientifica, oh! come presto il Teatro Italiano si farebbe ricco di scrittori, e d'attori: continui modelli sott'occhio da imitare, facoltà fisiche e morali sviluppate di buon'ora; esempj parlanti di contrasti, e di effetti aggiunti ad uno studio pertinace dei principj, e della scienza dell'arte, spianerebbero a cotesti giovani una via meno aspra, e fornirebbe loro maggiori forze a vincere quegli ostacoli, che ad ogni passo s'incontrano in questa difficilissima carriera (1).

(1) In fatti il giovine attore signor Modena, a cui il padre fece dare una colta educazione, dopo due anni di pratica sul teatro, si è già acquistata una fama non comune, e certamente realizzerà le concepite speranze di vederlo salito alla perfezione possibile, perchè deve per forza conoscere, che un imitatore servile può riescire un tollerabile comico, che un attore di solo genio talvolta è ottimo, e talvolta è insoffribile, e che

Tutte le succennate difficoltà, che impediscono lo perfezionarsi nell'arte loro ai figli del comico, somministrano buon giuoco ad un dilettante. Egli incomincia a calcare le scene de' privati teatri in una età più atta a ricevere le impressioni che fa sul suo cuore la voce delle persone colte, ed instruite nell'arte della declamazione. Quasi sempre egli ha fatto un corso regolare negli ameni studj, e gl'incoraggianti applausi riscossi nei privati teatri li considera forieri di quelli che lo aspettano sui più rigorosi teatri pubblici. Rare

l'attore che dirige il suo genio dietro le conseguenze d'uno studio costante, e considera, se l'imitazione quadra coi principj dell'arte, può divenire perfetto.

Altri comici, cui fortuna fu a sufficienza larga di compensi al loro merito, spendono cura, e fatica all'educazione letteraria de' loro figli; dal che giova sperare, ch'ove questi sentano vivi pungoli a seguire la professione dei loro padri, saranno un giorno l'ornamento e la gloria del Teatro Italiano.

volte però l'effetto corrisponde subito all'interno presentimento. Appena pone il piede nelle compagnie mercenarie, ed una rivoluzione d'idee distrugge quel dolce incantesimo, che illudeva il suo cuore, e soverchiava la sua ragione; conosce che il molto ch'ei crede d'aver fatto in un'arte esercitata per diletto, è poco allorquando il diletto si cangia in mestiere. Intelligenza, memoria, espressione, atteggiamenti, calore cambiano di figura, e non si trova più in istato di mettere ad evidenza quello che sa, e si spaventa all'aspetto di quello che non sa. Egli è allora che la riflessione entra di mezzo; allora egli sente la necessità dello studio dei precetti; una nobile vanità lo porta a calcolare le proprie forze in confronto delle forze de' suoi compagni, e convinto che la sola pratica, e la perizia di mestiere tengono in sospeso la bilancia, osserva, imita, medita, fin-

chè messosi coll'uso a livello de' suoi compagni praticanti, li lascia in breve addietro per la maggior coltura dello spirito. Ma che? divenuto padrone degli arcani della parte pratica, arresta il corso della sua vittoria. Inebriato degli applausi della moltitudine si persuade d'aver toccata la meta, e chiude gli occhi su quanto a far gli rimane per divenir eccellente, trascura la parte teorica, e si pasce delle illusioni. La mancanza adunque d'un'analoga educazione ne'figli de' comici, e la negligenza de' comici di propria elezione nel proseguimento dello studio de' principj dell'arte, fanno sì, che il Teatro Italiano è ricco d'attori in numero, a sufficienza provvisto d'attori applauditi, e poverissimo d'attori eccellenti.

A maggior vituperio del nostro teatro vi si aggiungono attori, che abbracciarono l'arte comica, o spinti dal bisogno di sus-

sistere, od allettati dalla vita indipendente che vi si mena, o da illeciti amori, o dalla smania di cambiar paese; e questi non hanno portato seco loro sulle scene, che la prosunzione, il mal costume, e lo spirito di controversia. Ritornino costoro alle loro patrie, alle loro case, o si correggano, e si ricordino che il prezzo che ricavano dalle loro inutili fatiche, sono un furto che fanno ai poveri figli de' comici a cui soltanto spetta il diritto di vivere dell'arte o bene, o male che vi riescano; come quelli, ai quali manca ogni altro mezzo di sussistenza.

Dal canto delle donne va diversa la bisogna. Appena una fanciulla può proferire mal articolate parole che si presenta al pubblico. Tutto ciò che la colpisce diventa per lei un oggetto d'incitazione, lo sviluppo precoce delle sue intellettuali fa-

coltà la pongono presto in istato di riflettere, e di sentire; i genitori scorgendo in lei qualche felice disposizione naturale, prodigano tutte le loro cure alla fanciulla, su cui fondano una speranza di migliore fortuna. Pervenuta la ragazza a quell'età tanto fatale al maschio, lungi dal distrarre la sua attenzione, è più che mai rivolta ad apprendere dalle sue provette compagne quegli artifizj, que' colpi di mestiere che tanto più fanno impressione sul di lei cuore, in ragione dell'effetto che promovono; non interrompe il suo esercizio perchè non le manca occasione di comparire sulla scena, o col carattere d'ingenua, o di seconda amorosa, o di genio, e simili particine, che giovano mirabilmente a renderle famigliare l'uso del portamento e del gesto, sicchè ove per poco natura le sia stata generosa de' suoi doni, all'età di sedici anni, o

poco più, diventa prima donna, l'occasione le procaccia modi di conversare colle colte persone, con uomini di lettere, e contrae, per poco che vi ponga studio, l'abitudine di maniere gentili, e si fa amare, più o meno, secondo il suo valore nell'arte.

Questi felici risultamenti non si ottengono così facilmente dalle donne, che per elezione seguono la carriera teatrale. Non destinate dall'infanzia al teatro, solamente ad una adulta età possono essere allettate da un'arte per esse infino allora, se non del tutto straniera, almeno ravvisata da lontano; ed allorquando sentono un impulso di salire sulle scene, non sempre la loro volontà è d'accordo con quella dei loro genitori, e la difficoltà si fa maggiore a misura della condizione di stato della sua famiglia, che non così facilmente resiste ai pregiudizj che vi sono

da combattere annessi all'arte teatrale. Ma diamo pure per superati tutti gli ostacoli, ed esaminiamo coteste donne divenute attrici mercenarie. Prima che abbiano accomodata la pronunzia in modo d'essere tollerata in tutte le provincie italiane, prima d'aver contratta un'abitudine al muoversi, al sentire, all'imitare, all'esprimersi analogo al carattere del personaggio, che devono rappresentare, hanno tutto il comodo d'invecchiare, e non rimane loro altra speranza di ben riescire, che nelle parti così dette caratteristiche, cioè nelle parti comiche da vecchia; ed ecco perchè due sole buone attrici per elezione riconosciamo sul teatro in confronto di molt'altre figlie di comici.

Ora penetrando più addentro sullo stato attuale del nostro teatro per parte degli attori, non credo che altri ragionevolmente chiamar si possa offeso, se giudico il no-

stro Demarini per il più valoroso ed acclamato attore italiano vivente. Una versatilità prodigiosa, mercè che si accomoda ai caratteri i più opposti; una voce insinuante, ed a vicenda dolce, maschia, robusta, maneggiata nelle graduazioni con mirabile maestria; un aspetto seducente, un portamento grazioso, e nobilissimo, una tal verità nell'espressione delle passioni, e nell'espansione degli affetti, fanno sì, che nessuno più di lui è stato padrone del cuore degli spettatori; nessuno più di lui ha saputo, e sa agitarli, commoverli, straziarli; ed ove avvenga, che nel carattere da lui rappresentato s'incontrino scene comiche, il riso ch'ei promuove non è quello sganasciamento, a cui s'abbandona tanto facilmente, e tanto volentieri la plebe per gli sconci, e per le smorfie de' buffoni, ma quel riso eccitato nobilmente dalla naturalezza, e dalla

semplicità con cui sono espressi que' sali attici della commedia, che dilettando istruiscono: riso, che non va mai sino *in obscuras humili sermone tabernas.*

Egli è in forza di questa maravigliosa unione di sublimi qualità di natura, e di arte che quest'insigne attore ha saputo cattivarsi l'ammirazione di tutta l'Italia, ad onta di due importantissimi difetti, cioè dell'uso troppo più del bisognevole della mimica. L'illusione si diminuisce nello spettatore, se vede nell'attore troppi preparativi: per questa sovrabbondanza si dimentica talvolta delle convenzioni sociali, e del tacito patto fra l'attore, ed il pubblico sul limite stabilito a quella massima, che l'attore, tranne i personaggi co' quali trovasi in scena, deve credere non esservi altra persona che lo guardi e l'ascolti; precetto che ha bisogno d'essere ben spiegato, perchè non del tutto

vero, ed a cui contrasta il fatto. L'altro difetto è d'una pronunzia che sente dello straniero, e che mal suona all'orecchio d'un delicato spettatore italiano. Ma questi due vizj, se adombrano un cotal poco un sì gran quadro, non distruggono l'effetto di quella luce, di che n'è tutto raggiante, e non si può meglio che al nostro Demarini applicare il detto d'Orazio: *ubi plura nitent non ego paucis offendar maculis*.

Al famoso Demarini succede Luigi Vestri. Se Demarini può essere chiamato il primo attore italiano, senza ferire l'amor proprio di nessun altro, il nostro Vestri può essere considerato come il primo caratterista del Teatro Italiano, senza che i suoi colleghi possano a buon dritto appellarsi di un tale giudizio. Una dizione semplice, naturale, vera, un tatto fino nel colorire i caratteri che rappresenta,

una fonte perenne di grazie comiche, ed una infallibile sicurezza sui mezzi onde ottenere il pubblico suffragio, lo rendono caro alla più gran parte degli spettatori. Se Demarini sa promuovere un nobile riso ove gli si presenti l'occasione, Vestri sa commovere il cuore quando la circostanza d'una scena patetica lo esige. Questo grand'attore è però accusato d'avere qualche volta la pecca troppo comune ai caratteristi d'ordine inferiore, di uscire da quei limiti prescritti dalla delicatezza delle sociali convenzioni e dar nel grossolano a scapito del buon gusto, e del suo merito reale. V'ha pur anco chi il dice monotono in alcuni suoi lazzi, e movenze, e v'ha chi lo rimprovera di rinnegare se stesso per seguire il mal vezzo degl'istrioni dozzinali (1). O false,

(1) Vedi la Galleria de' comici italiani stampata in Venezia.

o esagerate, o vere ch'elleno siano coteste accuse, è fuor di dubbio, che nessun altro attore, in Italia, al pari di lui ha saputo destare tanto diletto nelle parti ridicole, e cattivarsi l'aura popolare.

Se veri sono i difetti che gli si appongono, sono meno suoi che del pubblico. Non v'ha cosa più difficile ad un attore, che il trattenersi da que' conati eccitatori del riso, quando gli spettatori effettivamente ridono, e la soddisfazione ch'ei prova fa sì, che abbraccia volentieri tutte le occasioni che possono, rinnovando il diletto al pubblico, rinnovar a se stesso le medesime sensazioni. Egli è allora che l'attore abbandona l'analisi del carattere per darsi tutto intero all'effetto; una volta divenuto padrone del cuore de' spettatori, tocca tutte le molle da lui esperimentate le più atte a farlo ridere, e poco si cura sulla scelta di quelle, che più qua-

drano col carattere del personaggio rappresentato. E tanto più è difficile in Italia ad evitare questo vizio, perchè il caratterista è incaricato di far ridere in tutti i diversi generi comici. In Francia il comico nobile non rappresenta caratteri bassi, e popolari, ed in Italia il caratterista gli abbraccia tutti. Dietro tale considerazione si conosce di leggieri quanto sia difficile il non contrarre un'abitudine di gesti, e d'atteggiamenti monotoni, e talvolta opposti al carattere che si rappresenta. Le abitudini ed i vizj delle persone delle classi distinte sono diversi da quelli del popolo, tanto nella qualità, quanto nella forma. Il ridicolo di cotesti personaggi avvezzi a coprirsi d'un velo, che li nasconda alla generalità degli uomini per conservarsi la considerazione in che sono tenuti, è molto più difficile ad essere colpito, ed espresso, che il ridicolo

del basso popolo. Tutto lo studio di questo sta nel colorito, nella verità, nella giovialità; ma il ridicolo della classe distinta esige uno studio de' costumi, dei caratteri degli uomini della grande scelta società. Questo ridicolo è stato, ed è lo scoglio de' poeti, e lo stesso nostro Carlo Goldoni quanto non è al disotto nella pittura de' caratteri degli ordini distinti, da quella dei caratteri delle classi comuni? Ed a questo scoglio rompono non di rado anche gli attori, e più ancora de' poeti, e degli attori, gli spettatori, come vedremo a suo luogo.

Ma ritornando al nostro Vestri, volendo anco menar buone le critiche che gli si fanno, egli è tale attore, ch'ove voglia da senno smentire le accuse, gli sarebbe ben facile il farlo. Basta ch'egli si senta la forza morale di voler menomare il più, ed accrescere il meno: cioè scapitare nel

clamoroso applauso del popolo, e guadagnare nella tacita approvazione degli intelligenti.

Da Demarini e Vestri si fa un salto per lo ingiù verso la mediocrità. Vi sono attori come lo scrittore di quest'opera, ed Augusto Bon autore di molte commedie, che a forza di osservazioni, e studio sono giunti a far valere il loro talento comico forse più di quello ch'ei realmente vale, e molti altri che approfittando dei doni, di che fu loro prodiga natura, a forza d'imitazione, e di pratica divennero attori tenuti in buon conto ed applauditi.

Nella classe de' suddetti attori v'hanno taluni che soffocarono il germe del loro genio originale, trascinati dalla chimera delle tradizioni. Cotesta servile imitazione è tanto più nociva, in quanto che non lascia a cotesti attori un pensamento loro

proprio; in ogni positura del corpo, in ogni gesto, e perfino nelle vocali inflessioni si scorge che il genio vi è compresso, che tutto è compassato dietro il modello che presero di mira, ed in conseguenza tutto ciò ch'essi dicono e fanno, rimane freddo, e senza effetto per chi ha sott'occhio il modello imitato. Costoro non sentono, e non hanno anima, perchè il gesto è un'eloquenza esteriore che accompagna e dà forza all'espressione; essi sono automi che si muovono non per forza della situazione in che si trovano, dei pensieri cui devono dar vita, delle parole coincidenti colla situazione, e coi pensieri; ma per quello che in altri hanno veduto: i loro atteggiamenti il più delle volte riescono a sghembo, perchè non dettati dalla loro propria natura, e dai principj generali dell'arte, e distruggono tutto l'effetto, perchè raffred-

dano l'azione. L'avviso più salutare che dar si possa a questi attori che si sono fatti un idolo del modello che hanno sott'occhio, è di far loro riflettere, che per quanto estesa sia la fama d'un attore e reale il suo merito, egli è pur sempre uomo, e perciò in mezzo alle sublimi qualità che lo hanno innalzato a tanta fama trapariscono alcuni vizj ed alcuni difetti, ed è perciò che vuolsi andare cauti nell'imitazione. Non sono le sue maniere, il tuono della sua voce, quegli artifizj di mestiere dettati il più delle volte da particolari circostanze di persone, e di situazione di che un imitatore deve far tesoro, ma esaminare le cause che hanno prodotto nel suo modello tanto effetto, vestirsi del suo entusiasmo, considerare quale relazione abbia il suo genio colla natura, bilanciare i mezzi adoperati coi principj dell'arte, combinarli colle pro-

prie forze, insomma sottopor tutto alla ragione. Allora l'imitazione essendo conseguenza dello studio, e del raziocinio, diventa originalità. Negli attori distinti di sopra nominati v'ha chi merita un posto più particolare nella tragedia: Morrochesi, Prepiani, Tessari, Boccomini.

Fra tutti gli attori italiani da me veduti, e che meritarono una particolare considerazione, nessuno ha presentato alla mia mente un contrasto più bizzarro quanto il nostro Morrochesi, celebre attore tragico. Ben fatto della persona, braccia, coscie, gambe corrispondenti ad un corpo nè magro nè pingue. Un occhio vivo, una fronte spaziosa, bellissimi denti, in somma un bell'uomo. La sua voce era rauca, e mal atta a colorire tenere espressioni, imponente, terribile nell'espansione di violenti affetti; il suo portamento, il suo gesto erano nobili, e dignitosi, nè

perdevano della loro dignità, e della loro nobiltà, che quando voleva dipingere gli oggetti fisici con gesti di contraffazione. La sua dizione ora lenta, ora precipitata, non era sempre quadrante colla qualità dei pensieri che doveva esprimere, quasi sempre sublime nella pittura di vive immagini, e nell'entusiasmo si trasportava talvolta al di là di quel confine stabilito fra la sublimità, e la stravaganza: infine nessun attore ha presentato all'occhio dell'intelligente osservatore maggior riunione di bellezze tragiche miste a difetti del tutto particolari. Quest'attore si applicò quasi esclusivamente alle tragedie del grande Alfieri, e fu dei primi che le fece assaporare sui pubblici teatri, ed in queste sviluppava tutte le sue qualità fisiche e morali. Nessuno potrà contrastare al nostro Morrochesi esser egli stato il primo fra' comici a penetrare ben addentro

ne' reconditi pensieri di quel gran tragico, a colpirne i caratteri, a regolare la declamazione de' suoi versi meno pomposi, che ricchi di pensieri, ed indigesti alla più gran parte de' comici d'allora. Fu acclamato nelle principali, e più colte città d'Italia, e stette gigante in mezzo a' suoi rivali che pur volevano atterrarlo, assalendolo da ogni lato. Questi è il solo valente artista con cui, nella mia carriera teatrale, mi sia trovato in contatto fino che non fui aggregato alla drammatica compagnia al servizio di S. S. R. M. il re di Sardegna, e non temo d'errare se dico, che questo tragico attore era l'attore di genio; il suo difetto nell'analisi dei caratteri traspariva nelle particolarità, non nel tutto; e se talvolta deviava dalla retta declamazione, e si abbandonava a conati troppo più violenti del bisognevole, era meno per mancanza d'intelligenza,

e d'arte, che per la foga di strappare al pubblico que' clamorosi applausi, che lo inebriavano, e di che era quasi sempre padrone.

Non m'uscirà mai dalla memoria il modo straordinario con che rappresentava l'ultimo atto del Saulle d'Alfieri. Eccellente in tutta la tragedia, tranne alcuni abbagli di situazione, e di minute particolarità, in quell'atto era perfetto. Io lo presi a modello in tutta quella difficilissima scena perchè, per quanto studio avessi posto onde variare modi, ed atteggiamenti, m'avvedeva che tutto sarebbe rimasto al disotto d'una felice imitazione.

Oh! come trovai sublime Prepiani nel Catone di Metastasio in cui sosteneva la parte del protagonista. Come scomparirono a' miei occhi que' difetti di pronunzia che qualche volta mi ferivano l'orecchio nella commedia! Come era egli nobile, e mae-

stoso! Tutta la dignità del senato latino sedeva sulla sua fronte, e come ne' suoi atteggiamenti, e particolarmente nella morte, tutta la forza, e la fermezza d'un cittadino Romano. Ma dove ancor più fui colpito dall'espressione, dal calore, dalla mimica di quest'attore, si fu nella parte di Giuda nel Giuseppe riconosciuto, mediocrissimo dramma tradotto dal francese. Il nostro Prepiani, buon attore nella tragedia, non è degli ultimi nella commedia, avvegnachè in questa renda più sensibili que' difetti d'articolazione che quasi sempre sa nascondere con arte nella tragedia.

Ho riconosciuto pochi attori, che più del signor Tessari studiassero di penetrare nel carattere del personaggio che doveva rappresentare. Uomo colto come egli è, sapeva benissimo, che un attore assennato non deve nella pittura d'un personaggio, principalmente storico, abban-

donarsi al caso. Egli deve naturalmente considerarlo nella sua origine, compararlo col carattere ideale datogli dall'autore, ed a forza di studio comporre quelle tinte più proprie a renderlo interessante.

Io amo più un attore che abbia sbagliato il carattere d'un personaggio per averlo mal interpretato, che quegli che l'abbia indovinato per caso, e senza riflessione, perchè basta l'avviso d'un saggio a farlo entrare sulla buona via, ed una volta entratovi cammina con passo franco, e sicuro, ed allora intonazione, e gesto, e calore sono conseguenti, ed analoghi al carattere che rappresenta. Nulla v'ha di più facile ad uno spettatore intelligente, e pratico di teatro, che conoscere, se un tale attore sia colto, od uno sciocco. Basta ch'ei l'osservi, e lo segua attentamente nei momenti di calma, e di una tranquilla, e dignitosa declamazione;

le false inflessioni di voce, un'accentuazione inesatta sono le prove infallibili che l'attore non intende; le cantilene monotone che l'attore non sente; ed ove pure vi ponga all'uopo calore ed entusiasmo, quell'entusiasmo, e quel calore sono fittizj; tutto quel fuoco nasce dalla testa, e non dal cuore: fa rumore, talvolta scoppia, ma sempre senza effetto.

Il nostro Tessari convinto di questa verità rifletteva, e sentiva, e colse il premio del suo studio nell'estimazione dei saggi.

A Giovanni Boccomini fu generosa natura; di bella figura, di voce sonora, di avvenente aspetto; quasi sempre applaudito, soventi volte encomiato, oltre le qualità fisiche possiede un tatto giusto e perfetta cognizione degli spettatori con che ha a fare. Pieno del nobile ardore di meritarsi un posto distinto nel numero

de' suoi confratelli d'arte, l'ottenne; una lunga pratica gli tiene luogo di teoria, ed è ben raro il caso che non riesca nel divisamento che si è proposto. Trasportato dall'entusiasmo nella tragedia, colpisce con forza gli animi de' spettatori, che con pari forza gli contraccambiano applauso; non meno vivace nella commedia, quest'attore non lascia mai di occupare, e chiamare a se l'attenzione di chi lo guarda, e l'ascolta; e s'egli fosse talvolta più rattenuto nella violenza de' conati, lo scoppio degli affetti farebbe più impressione. Il detto di Voltaire *frapper fort, et non pas juste*, ha tratto in inganno più d'un attore. È facile spiegar un volo rapido, ed alto, ma è difficile il proseguire con la stessa celerità, e sostenersi alla medesima altezza; e quindi, è più sano precetto il consiglio che dà Dedalo a suo figlio Icaro in Ovidio: *Tienti alla via di*

mezzo, e andrai sicuro (1). Con un'accorta economia nell'uso delle proprie forze fisiche e morali si è più certi di giungere alla meta.

In Morrochesi, già da molti anni ritirato dal teatro, e professore di declamazione nel Liceo di Firenze, in Prepiani, Tessari, e Boccomini la scena italiana ha i suoi migliori tragici viventi, a cui si potrebbe aggiungere il signor Domeniconi, seguendo la pubblica fama, ma non avendolo avuto sott'occhio, che qualche rara volta nella commedia, non posso, dal poco che ho veduto, dar a me stesso una giusta idea del molto che per avventura si potrebbe dire di lui. Tutti gli attori di già nominati, chi per una qualità, chi per un'altra, qual più, qual meno distinti, formano un complesso tale

(1) Inter utrumque vola, medio tutissimus ibis.

da non far dare alla disperazione chi pur vorrebbe, ma crede impossibile di mettere il Teatro Italiano sulla buona via.

Passando ora alle attrici devo far riflettere al lettore che è mia mente disegnare il quadro attuale dello stato del Teatro Italiano per parte degli attori, e non comporne una galleria biografica; perciò mi restringo a parlare di quelli che al presente agiscono sulle nostre scene, e s'acquistarono fama, o di buoni, o di ottimi, e se feci parola del nostro Morrochesi, già ritirato dal teatro, è un omaggio ch'io credei dovuto al più valente attore ch'ebbi per collega nei primi anni della mia teatrale carriera, e che mi servì in molte occasioni di non inutile modello. Quindi è che parlando delle attrici non farò motto della signora Pelandi, della signora Perotti, che tuttavia viventi, sono lontane dal teatro, non della

signora Goldoni, che sebbene tuttora sul teatro, da qualche anno ha ceduto all'età, e non è più prima attrice. Di coteste valorosissime donne hanno parlato a josa giornalisti, e poeti, sicchè la loro fama è posta al sicuro contro gli assalti, e le ingiurie del tempo.

Non v'avrà alcuno, io credo, che tacciar mi voglia di parzialità, se dovendo parlare di attrici, a tutte preferisco la signora Carlotta Marchionni, e prima di lei, che d'ogni altra esponga il parer mio.

La fama di cotesta attrice è prodigiosa: giovinetta ancora di quindici anni già era l'oggetto dell'ammirazione, e dell'entusiasmo de' suoi spettatori; più ella avanzava nella sua carriera, e più sviluppava le sue intellettuali facoltà coll'ajuto dei libri, e faceva risaltare que' bei doni, di che fu larga cotanto ver lei natura; snella figura, portamento leggia-

dro, vivacità in tutti i tratti del volto, voce insinuante, pronunzia esatta, facile intelligenza: ecco il ritratto fisico e morale della nostra attrice acclamata cotanto. Ben presto personaggi della più alta condizione, uomini celebri per dottrina, rinomati artisti, gareggiarono a vicenda a porgerle tributo di lodi, d'ammirazione, e di amicizia. In ogni città distintissime dame l'ammettevano alla loro mensa, alla loro conversazione; una folla di giovani poeti consecravano i loro carmi alla nostra attrice, simboleggiata, ora sotto la forma di tremenda Melpomene, ora di ridente Talia.

Divenuta padrona di una comica compagnia sotto la direzione di sua madre, fortuna eguagliò la fama, e la folla dei spettatori l'accompagnò in tutti i teatri, il nome di Carlotta Marchionni suonava di bocca in bocca, e l'applauso si convertì

in una specie d'idolatria. Tanta rinomanza non poteva a meno di destare la gelosia, e l'invidia delle sue rivali , e risvegliare la critica di chi o per intimo convincimento , o per ispirito di opposizione si trova sempre in contrasto coll'opinione dei più.

Io non ripeterò quanto fu detto , e scritto contro questa attrice ; dirò solo , che mi mordeva le dita imprecando la fortuna, che non mi aveva dato occasione di vederla cogli occhi miei, e giudicarla colla mente mia. La vidi però alcune volte sul teatro diurno di Milano , ma quello non era agone degno di tanta attrice , e la qualità de' scenici componimenti che vi si rappresentavano non era norma a sicuro giudizio: finalmente chiamata a far parte della compagnia drammatica al servizio di S. S. R. M. Sarda , ebbi occasione e tempo di esaminarla bene , e dar quel

valore, che al mio modo di sentire trovava più conveniente ai diversi giudizj su questa attrice pronunziati.

La prima impressione mi confermò vie più sulla necessità d'una guida in tutte le arti; che il genio è il primo requisito di un grande artista, ma che abbandonato a se solo, talvolta tocca la perfezione, e tal altra, smarrita la via del giusto, e del bello, erra nella regione delle chimere; e cotesto erramento è tanto più fatale, perchè strascina con se la moltitudine degli spettatori, che colla loro approvazione riducono l'artista a farsi un idolo de' proprj difetti. Tale è per esempio il troppo dimenar del capo a destra e a manca, il frequente alzar delle spalle, il soverchio giuocolar colle dita, il subitaneo prorompimento in un pianto infantile allorchè si vuole rappresentare un carattere ingenuo.

Tutti questi modi convengono più ad

un fatuo che ad un ingenuo, e dove per avventura il personaggio è di una età adulta, si confondono i confini della semplicità con quelli della malizia: ma se l'attrice non avesse impiegati tutti cotesti mezzi, avrebbe ottenuto que' strepitosi applausi che l'accompagnarono su tutti i teatri? Se la critica trova affettati e fuor di ragione, e di verità cotesti modi, a chi devesi ascrivere la colpa? La questione verrà sciolta all'articolo Pubblico.

Vien accusata la nostra Marchionni di adoperare troppo spesso un tuono lagrimoso, ed uniforme nelle parti così dette sentimentali. Così essendo, questo vizio è l'effetto della mancanza dei precetti.

Non sempre il dolore, ed una situazione patetica vogliono essere espressi in tuono lagrimoso: dalla diversità della causa del dolore nasce la diversità de' modi di esprimerlo, e la situazione patetica è la

conseguenza del dolore, la cui espressione varia anch'essa secondo la diversità della causa del dolore. Il dolore d'Elettra, e le sue situazioni, sono ben diverse da quelle d'Ifigenia; il dolore, e la situazione patetica d'Antigone sono affatto dissimili dal dolore, e dalla situazione di Micol; oltre a ciò la differenza de' caratteri morali dei personaggi posti in scena stabilisce la differenza dei tuoni, e dei gesti d'espressione. Queste differenze sono le difficoltà, che non così di leggeri si possono vincere colla sola scorta del genio; sono una porzione della metafisica dell'arte che esige un profondo studio, ed una accurata analisi del cuore umano. Alla mancanza di questo studio subentra l'abitudine, e l'abitudine diventa una seconda natura, viziata sì, ma sempre natura.

I censori della nostra valente attrice condannarono due gesti, che a dir vero

feriscono ingratamente l'occhio dello spettatore. L'incrociamento delle mani al petto, ed il muovere la metà inferiore del braccio, tenendo i gomiti serrati al corpo. Vi può essere monotonia nel gesto come nella voce, e la ripetizione troppo frequente del gesto delle mani incrociate al petto, di che si fa carico alla nostra Marchionni, distrugge l'effetto delizioso che promoverebbe, se fosse fatto sempre a suo luogo. Non ho veduto un atteggiamento più espressivo, più commovente, più insinuante di quello della nostra Marchionni quando è fatto all'uopo. La testa alquanto inclinata all'indietro, gli occhi pietosamente rivolti al cielo, una fisonomia su cui siede tutta l'anima, danno all'incrociamento di quelle mani tanta espressione, che il pittore filosofo Lebrun si sarebbe recato a gloria di copiarne il modello; ma l'effetto si scema in ra-

gione del troppo ripetersi del gesto, e si distrugge per intero, quando non è opportunamente adoperato. In tutte le cose anche il bello scapita del suo valore, perchè perde il suo pregio: *quod non proposito conducat, et hæreat apte.*

Riccoboni, Baron, De la Rive, Enghel, e tutti i maestri d'arte, insegnano che il movimento del braccio principia dal gomito, e che il gomito è l'anima del braccio; infatti appena si muove il gomito, ed il braccio prende una forma graziosa.

Il gesto, siccome la voce, deve essere in armonia colla situazione dell'anima, è un muto linguaggio talvolta ancor più espressivo della voce:

> E ciò che lingua esprimer ben non pote,
> Muta eloquenza co' suoi gesti espresse (1):

e senza cotesta armonia parrebbe, che si

(1) Tasso.

sentisse in un modo, e si esprimesse in un altro, ed il gestire colla metà del braccio tenendo i gomiti serrati al corpo perde ogni grazia, e disarmonizza coll'espressione. Più addentro ci ficchiamo nella pratica, e più sentiamo la necessità della teorica dell'arte. In mezz'ora di studio la prontezza con cui la nostra attrice afferra le idee più difficili, avrebbe fatto scomparire un vizio, che col ripetersi troppo ha eccitato il rimprovero de' critici.

Ecco i difetti che si appongono alla signora Carlotta Marchionni. Ma io sfido tutti i delicati conoscitori dell'arte comica a dirmi in chi, dove, e quando si è veduto nella commedia italiana una donna, che con tanta grazia, con tanta decenza, e con tanta nobiltà passeggi la scena? Io m'appello a tutte le dame di tutte le corti più galanti, se si può con miglior dignità, ed amabilità, in una no-

bile, e gentile conversazione, dir *sedete* come lo dice la nostra Marchionni; con quale vivacità di colorito sa ella moltiplicare e compartire le tinte in una scena di gelosia! chi sa comporre quello sguardo, accomodar quel labbro, emettere quel suono di voce in una scena d'ironia al pari di lei? Della felicità sorprendente nelle transizioni, e nel passaggio d'un affetto all'altro, della dizione semplicissima e naturale, dell'artifizio che par tutto natura, ne abbiamo un esempio parlante nella Lusinghiera dell'avvocato Nota. Come a quest'ora ha ridotto nella sua giusta misura quella scena tanto pericolosa, ove per avventura si oltrepassi d'una linea il confine della decenza. Non so se l'autore abbia immaginato quella scena dietro una descrizione che ci dà Ennio della donna galante (1); ma è certo che quest'attrice

(1) . . . . Quasi in choro pila,

col suo contegno, nulla perdendo dal lato dell'effetto, scansò tutti i pericoli che da quello della morale poteva incontrare, e ne' quali caddero alcune sue rivali. L'applauso generale che su tutti i teatri ha riscosso nella suddetta commedia al solo atto di sporgere un cotal poco il capo al sospettoso suo amatore, onde togliergli il dubbio col confronto, che il cordone era tessuto co' suoi proprj capelli, e non comperato alla ventura, ed il finissimo modo di leggere quella lettera, e quella transizione che precede il perdono al suppli-

Ludens datatim dat sese, et communem facit.
Alium tenet, alii nutat, alibi manus
Est occupata, alii perpellit pedem,
Alii dat annulum spectandum a labris;
Alium invocat, cum alio cantat. Attamen
Aliis dat digito literas.

Ex Ennio, fragmenta, edit. Amsterd. 1707, *a pag.* 310 : *ex incertis tragœdiis et comœdiis.*

chevole amante, e quella noja che succede al perdono, il pretesto di quelle vertigini, quell'*addio caro*, e finalmente quel modo di ritirarsi, sono un maraviglioso complesso d'arte, una prova luminosa di quel tatto giusto, delicato, fino, retaggio soltanto degli artisti di genio. Troppe pagine vi vorrebbero per tutte descrivere quelle originali bellezze sparse or in questa, or in quella commedia: come in Eduardo Stuard, in Misantropia e Pentimento, nella bella Fattora, nelle Peripezie del Matrimonio, nel Curioso accidente, nella Sposa sagace, negl'Innamorati ecc. ecc.; mercè le quali salì a tanta fama su tutti i teatri ov'ella comparve.

Non posso però tacere della Mirra, tragedia del grande Alfieri. Il punto importante, ed il più difficile, è quello di seguire l'intenzione del poeta. Lo studio dell'attore è di raggiungerlo; guai se lo

oltrepassa! Se il ciò fare è difetto in tutte le rappresentazioni, in questa tragedia sarebbe ben altro che difetto. Mirra innamorata del padre farebbe orrore, se non vi fosse di mezzo una forza sovr'umana che lo fe' nascere, lo alimenta, e ad ogni istante vieppiù l'accende. Per questa fatalità Mirra fa compassione. Se l'attrice, dalle scene patetiche alquanto tranquilla fino ai portentosi delirj d'un'anima straziata, starà in guardia del suo segreto, avrà raggiunto l'autore; se nello scoppio de' laceratori affetti ella si tradisce anzi tempo, l'avrà oltrepassato, e questa tragedia, con sì maraviglioso artifizio maneggiata dal poeta, diventa orribile, scandalosa, insopportabile. Dopo ciò non è d'uopo aver fior di senno per conoscere l'importanza del carico, che un'attrice si addossa rappresentando questa tragedia. Or bene: chi al pari della nostra Mar-

chionni è stata ferma in così difficile equilibrio? e d'altra parte con quanta espansione, con quanta energia, con quanta verità non ci palesa la tempesta dell'anima?

E qual cuore può non essere tocco, commosso, straziato? a chi dir più opportunamente: *E se non piangi, di che pianger suoli?*

Gli attori, e gli spettatori francesi uniscono una somma importanza al *qu'il morût* negli Orazj di Corneille; ma quel *quasi* detto dalla nostra attrice in questa tragedia in un modo nè descrivibile, nè imitabile, è il confine, nell'arte della declamazione, a cui può essere innalzata dal genio.

I confronti, che si sono voluti stabilire fra questa attrice con alcune sue compagne, non possono reggere. Chiuderò queste mie osservazioni col dir francamente: che la nostra Marchionni ha dei difetti:

e chi non ne ha? ma dove ella è grande, è più grande di tutte.

L'attrice la cui fama sta al livello colla fama della nostra Marchionni è la signora Tessari. Non ho sentita la più bella voce della sua: pieghevole, dolce, ed a vicenda robusta, ora commove, ora scuote, ora atterrisce, e nella tragedia certamente ha poche rivali. Il suo valore drammatico fu preconizzato dal primo momento, che bambina ancora salì le scene; tanto diletto, e meraviglia seppe ella destare colla parte del Pitocchetto, che fece, per più sere in molti teatri, comparir buona una pessima farsa. Sviluppatesi celeramente le intellettuali facoltà, fu nel primo aprile de' suoi anni aggregata alla compagnia Fabrichesi, ch'era allora agli stipendj del cessato regno d'Italia, in qualità di prima donna, posto che sostenne con somma gloria, tanto più difficile, perchè fresca

viveva la memoria della strepitosa signora Pelandi, a cui ella doveva succedere. La vidi in Firenze colla suddetta compagnia nel carnovale del 1815, e fui testimonio de' suoi fortunati successi, e del suo valore nell'arte.

A me parve allora, che nella tragedia, ed in quei drammi, che fatalmente sono composti di sostanze tragiche senza essere nè tragedie, nè commedie, prevalesse assai più che nella commedia propriamente detta. Ma è forza credere che da circa dodici anni, che più non la vidi, toccando ella allora forse appena il quarto lustro, ed essendo passata in Napoli colla compagnia Fabrichesi, colà chiamata da quella Corte, compagnia ricca de' migliori attori viventi, ella abbia saputo perfezionarsi anche nella commedia, e tanto più giova ciò credere, in quanto che tuttavia forma la delizia di quella popolazione.

Duolmi forte di non poter dare un'estesa analisi del suo merito, ora che è fatta attrice provetta, ed a cotesta impotenza si ascriva il mio silenzio sovra alcuni difetti, che dodici anni fa mi saltarono agli occhi, e che ora per certo avrà corretti, aumentando il numero di quei pregi, ch'erano pur tanti fino d'allora.

Dopo coteste due, le altre distinte attrici di già nominate si disputano a vicenda la palma teatrale; alcuna collo studio, e collo spirito cólto, come la signora Bon; altra col brio, ed artifizio scenico, come la signora Internari; colla vivacità, e col calore, come la signora Polvaro; colla sensibilità, non meno che colla intelligenza, come la signora Pelzet; coll'espressione, e col bel garbo, come la signora Vidari, tutte prime attrici.

La signora Anna Bazzi, già prima attrice di rinomanza, ed ora madre tragica

nella real compagnia drammatica di S. S. R. M. Sarda, e la signora Rosa Romagnoli, servetta nella compagnia di suo marito e Bon, sono quelle che nelle loro rispettive incumbenze hanno dritto ad una particolare estimazione. La prima fornita a dovizia di doni naturali ha sempre ottenuto il pubblico suffragio nella tragedia, che si adatta mirabilmente alla sua bella figura, alla sua fisonomia piena d'espressione, mercè due occhi neri, ed ampie ciglia egualmente nere. Nelle due Clitennestra delle due tragedie del grand'Astigiano, Agamennone, ed Oreste, nella Giocasta in Eteocle e Polinice, nella Rosmunda, nella Merope, tutte del medesimo autore, nella Fedra di Racine, ha cotesta attrice dei tratti veramente sublimi, si disegna non di rado con molta maestà, e nelle violente espansioni dell'anima dà alla sua dizione tutto il fuoco

possibile, e non scapiterebbe alquanto di pregio, se fosse più accurata la pronunzia, e facesse mente locale a proferire lascia, e non lassia, sciagura, e non siagura ecc., vizio di pronunzia, in che cadono molti attori, ed attrici, e di chè poco lor cale.

Il personaggio di servetta era semispento nelle compagnie comiche, e colla morte della celebre Maddalena Gallina, che mirabilmente lo rappresentava, e per il nuovo genere introdottosi in Italia di commedie, in cui il ridicolo entra appena di furto, e per l'abbandono della commedia Goldoniana.

Riaperte le porte della scena: al nostro Goldoni, anche alcuni moderni scrittori presero ad imitarlo, ed il personaggio della servetta tornò ad essere importante, e necessario; ma non si trovava più chi sapesse con disinvoltura, con brio, con gra-

zia, e colla necessaria finezza rappresentarlo. Finalmente la signora Rosina Romagnoli, già in questo carattere iniziata nella compagnia Perotti, spiegò tutto il suo valore nella compagnia drammatica di S. S. R. M. Sarda, ed invero fu non lieve perdita per la suddetta compagnia l'allontanamento di sì graziosa attrice, che ben a ragione è cotanto acclamata, ed amata dal pubblico. Snella della persona, non grande, non piccola, occhio vivo e maliziosetto, volto pieno d'anima, voce sonora, un abbandono spontaneo di espressione, e di movimento, formavano in lei un insieme, che non poteva a meno di allettare gli spettatori: si crede da molti, che questo carattere sia di poca importanza, e di facile eseguimento, ed è perciò che poche attrici, e mal volentieri si acconciano a cotesto carattere, ed hanno gravissimo torto. Ella è una parte quella di servetta

in tutte le commedie sempre benevisa dagli astanti, e dove l'attrice sia per avventura giovine e belluccia diviene interessante in tutte le situazioni. Ma come è facile nel carattere della servetta oltrepassare quei limiti della modestia, che pur vuolsi sempre conservare in teatro! In generale le nostre servette non danno mai tanto nella collera, come quando la censura toglie una scena, od un periodo, od una parola, che possa offendere la modestia, o per la situazione, o per il senso, o per l'equivoco; siccome sono sicure d'essere applaudite, poco si curano, che quell'applauso sia comprato a spese del decoro, che non di rado riflette sovr'elleno medesime.

Egli è in questo carattere, che meno che in ogn'altro ho conosciuto attrici d'animo gentile, e di spirito colto. La loro poco coltura la dimostrano in scena colla

monotonia de' gesti, di voce, e di espressione; non sanno graduare gli affetti, e proporzionare gli atteggiamenti, accomodandoli alla qualità del loro carattere; carattere, che sebbene non presenti una varietà di situazioni, come quello della prima donna, ciò non di meno ne ha pur molte, che esigono analisi, studio, ed intelligenza.

Il carattere diversifica, non solo in ragione dell'interesse che può avere la servetta nella favola del poema, ma altresì dalla qualità della persona al cui servizio si trova; egli s'allontana ben poche volte da un fondo di malizia, e di finezza, e l'attrice deve essere atta a comprendere gli arcani de' pensieri più disinvolti, per poterli esprimere con forza, e con pari disinvoltura. Quale differenza fra la Locandiera e la Serva amorosa, e la Serva vendicativa del Goldoni e la cameriera della Lusinghiera dell'avvocato Nota?

Il primo merito d'una servetta, è aver brio, vivacità, e sopra tutto buona grazia. La grazia sta nel contegno, negli atteggiamenti, nella naturalezza, nella disinvoltura, nella semplicità, nella perfetta armonia, e nell'intero sgombramento di tutto ciò che è superfluo, od incomodo: il linguaggio della servetta deve essere franco, e talvolta ardito; ma in generale il modo di dire delle nostre servette è tutto pieno di tanti fiori già appassiti nel loro nascere, come quelli che hanno sulla loro gonella.

Tutte le succennate qualità le scorgiamo noi nelle nostre servette? Ove si eccettui la commendata signora Rosina Romagnoli, che se non di tutte, almeno di una buona porzione n'ha fatto tesoro, dubito che altre si possano ritrovare. Potrei citarne alcune mediocri, ma la mediocrità non è lo scopo delle nostre considera-

zioni. Avvertirò soltanto, che sarebbe ora, che le cameriere cessassero di comparire in scena vestite più riccamente delle padrone. I ricami d'oro, e d'argento, le stoffe di raso, e di velluto non convengono alle serve per qualunque grado siano distinti i loro padroni.

Ecco disegnato il quadro del Teatro Italiano per parte degli attori. Io ho parlato dei buoni, ed è facile comprendere che il numero di questi pochi non istà in proporzione del numero degli altri molti, che compongono le tante compagnie, che scorrono da un capo all'altro i teatri della nostra penisola. Gli attori mediocri sono poco più poco meno all'istesso numero dei buoni; ma i pessimi... tiriamo un velo, e facciamo voti, e caldi voti, perchè i principi d'Italia volgano finalmente un occhio paterno all'arte drammatica italiana, e con una ne-

cessaria riforma, creino provvide istituzioni atte, col tempo, a menomare il peggio, ed accrescere il meglio.

STATO ATTUALE

DEL

TEATRO ITALIANO

PER PARTE

DEL PUBBLICO

> Si nullum alium fructum percipies, hunc certe, quod in theatro non sedebis lapis super lapidem.
>
> ARISTIP.

Il pubblico in generale è un composto bizzarro di dotti, d'ignoranti, d'illuminati, di ciechi, d'incontentabili, di discreti, di savj, e di matti.

In teatro poi si divide in due parti, nella parte clamorosa, e nella parte silenziosa. La prima soverchia di gran lunga la seconda, ed è perciò, che il giudizio

non è sempre giusto, perchè rare volte nell'entusiasmo si può essere ragionatori, e bene spesso non è il vero merito, che promuove l'entusiasmo, nè l'imparzialità, che detta il giudizio. Voltaire chiamava la platea de' teatri di Parigi un composto della scimia, dell'asino, del papagallo, e del serpente; ma quella platea, ora severa all'eccesso, ora indulgente fino alla debolezza, e il più delle volte, giusta, ed intelligente, decideva della sorte d'uno scrittore, e d'un attore. La platea è la parte attiva del pubblico teatrale; ella si agita in tutti i sensi, secondo le impressioni che riceve, o istantanee, o preparate. Guai a quello scrittore, o a quell'attore, che malgrado de' suoi sforzi, e talvolta del suo merito reale, è sventurato a segno d'attirarsi, o il rigore, o lo scherno della platea! è forza ch'egli succumba a dispetto della protezione de' palchi.

Per uno scrittore, e per un attore lo studio del pubblico è una parte importantissima, e difficilissima della scienza della sua arte, e più che altrove in Italia.

L'Italia non ha un teatro, per così dire, centrale, che dia una tal quale direzione all'opinione generale d'un regno, ed una norma uniforme ai giudizj. In tutti i teatri d'Italia si vedono le comiche compagnie succedersi l'una all'altra, quale buona, quale mediocre, e quale cattiva. Sullo stesso teatro, alla compagnia comica subentrano l'opere in musica, il ballo, i saltatori da corda, gli esercizj d'equitazione, i giuocolatori, e via via tutto ciò che può ferire la pubblica curiosità: quindi nella varietà di tanti generi di spettacoli, nella disparità del metodo di declamazione di una comica compagnia dall'altra, il pubblico, e particolarmente nei teatri di provincia, non può dar a se stesso un'idea

retta, ed esatta dell'arte teatrale, e basta colpirlo con forza per istrappare il suo applauso; aggiugni a tutto ciò, che il modico prezzo, che si paga per entrare al teatro, fa sì, che ove trovi concorso, vi vedrai sempre una folla di basso popolo, che giudica più cogli occhi, che colla mente. I pochi intelligenti spettatori, che pur ve n'hanno in tutti i teatri, non bastano a frenare la moltitudine, e non è interesse de' comici, e molto meno de' capi di compagnia il riformare il cattivo gusto; i primi con una pura, e ragionata declamazione, i secondi colla scelta di migliori rappresentazioni: v'è da smascellare dalle risa, o da morire dalla nausea a sentire le baldanzose ciancie degli uni, e le speculative ragioni degli altri. Ne' teatri delle capitali cammina un po' meglio la faccenda, ma zoppicando sempre. In cotesti teatri v'ha un cotal numero

di spettatori, i quali abituati da molti anni a frequentare il teatro comico, a forza di vedere, di sentire, di paragonare, giudicano con alquanto di criterio, e con miglior cognizione di causa; ma il più delle volte, anche cotesti giudici sono tratti in inganno, perchè la loro abitudine di vedere, di sentire, e di paragonare, si rivolge sopra una varietà di attori mediocri, l'uno all'altro succedentisi, incapaci di presentare allo sguardo, ed alla considerazione della moltitudine un modello su cui stabilire un'idea esatta dell'arte, e quindi una sicura norma ai giudizj.

L'abitudine di ben vedere, e di ben sentire, è la creatrice del gusto, il gusto la norma del giudizio, il giudizio la meta dell'arte; ed è a cotesto giudizio, che gli attori rivolgendo ogni loro cura, stanno osservando, dove il pubblico zop-

pica, e tanto vi girano intorno, e tanto picchiano forte, finchè, ottenuto questo effetto esterno, a cui cotanto agognavano, pigliano il giudizio in loro favore, per nulla tenendo il disprezzo, e la disapprovazione dei saggi. Quest'armonia tra la massa del pubblico, e degli attori tiene indietro i progressi dell'arte, perchè l'attore va in traccia dell'applauso dei più, ed il pubblico ne dispensa in buon dato a chi sa meglio mantenerlo in inganno. Si dice comunemente che l'attore fa il pubblico, ed il pubblico l'attore: questa proposizione, considerati i teatri d'Italia come sono, è vera; non è più vera, ove vi sono compagnie permanenti, e questo canone teatrale entrerebbe nel caos delle chimere con quell'altra, che suona in bocca di tutti gli attori non applauditi, che la parte fa il comico, se nelle principali città d'Italia si stabilissero compa-

gnie permanenti, e scuole di declamazione. Gli attori costantemente posti sotto l'occhio de' medesimi spettatori col ritoccare troppo spesso quelle molle che loro procacciavano l'agognato effetto, a poco a poco fanno conoscere, che dalla pratica assai più, che dall'intelligenza dell'arte, appresero que' modi, que' tuoni, che quantunque a prima vista appajano slanci del genio, si risolvono in follie dinanzi alla riflessione.

Il pubblico ha dei momenti di fanatismo, e di fermentazione, ed è appunto di questi momenti che non bisogna di troppo fidarsi. Acciecato dalla preoccupazione o favorevole, o contraria, scambia i difetti in perfezioni, e rimane freddo alle cose perfettamente fatte; ma in questi casi, il suo inganno non è di lunga durata. Ne abbiamo infiniti esempj. Uno scrittore espone in teatro per la prima volta

un suo lavoro, l'opinione favorevole che accompagna lo scrittore nel gran mondo lo seguita sulla scena; per poco che vi sia di buono nel suo lavoro, è accolto con fanatismo, gl'interessati alla sua gloria danno la mossa agli applausi, e questi scoppiano da tutte le parti con furore; ma che? il picciol numero degl'intelligenti, ed imparziali fa la critica ai difetti dell'opera, e la critica passa di bocca in bocca: si ripete la rappresentazione, il diletto si scema, e i difetti saltano agli occhi: più si ripete, e più si diminuisce il concorso, finchè quel lavoro è del tutto abbandonato all'obblio. La stessa sorte incontrano quelle tragedie, e commedie chiamate di circostanza: le allusioni formano il loro merito essenziale, ed esse non hanno che una vita proporzionata al tempo dell'azione diretta che hanno coteste allusioni sul genio del pubblico,

allusioni portate dai grandi avvenimenti politici nelle tragedie, dagli aneddoti ridicoli nelle commedie.

Se lo scrittore all'incontro non ha con se la pubblica considerazione, il suo lavoro viene attentamente ascoltato nelle prime scene; se ha degli avversarj, essi stanno per così dire alla vedetta, onde colpire collo scherno, o colla derisione, o un detto, o un punto di scena, che loro non garba, e distraggono l'attenzione degli altri spettatori; se la rappresentazione ha del merito reale, non ha tutto il risalto che dovrebbe avere, ed è somma ventura se l'attenzione seguita ad accompagnare i rimanenti atti della rappresentazione. Ciò ottenuto, il giudizio favorevole pronunziato dai pochi intelligenti trova facilmente nuovi apologisti, ripetendosi la rappresentazione si scoprono nuove bellezze, e quel lavoro resta nel reper-

torio della compagnia, finchè col ripeterlo troppo non abbia prodotto la solita sazietà. Un' eguale vicenda accade agli attori. Un attore il di cui merito sta tutto negli urli, nella violenza dei conati, nel passaggio dei tuoni d'una bella voce, a prima giunta eccita l'entusiasmo del pubblico, che va crescendo fino al fanatismo, ma dopo pochi giorni, la riflessione succedendo al delirio, il pubblico rinviene dal suo stordimento; anzi che essere scosso profondamente da quegli urli, non sente che lo strazio che si fa de' suoi orecchi; tutti quei violenti conati appariscono a' suoi occhi bravure da rompicollo, e quei passaggi di tuoni diventano ridicoli, perchè fatti per artifizio macchinale, e non dettati dalla ragione, e dalla giusta misura delle inflessioni vocali.

Il saggio attore dotto della scienza della sua arte, che prima d'abbandonarsi alla

foga del sentimento, studia il suo pubblico, che cerca la verità nell'espressione, la nobiltà nei gesti, la disinvoltura nel portamento non eccita da principio verun entusiasmo, ed è più facil cosa che venga giudicato come attor freddo, innanimato, anzi che come un attore di genio; ma presto giunge il tempo che il pubblico allettato dalla sua semplice e franca dizione, e da tutti i bei modi che l'accompagnano, incomincia ad incoraggiarlo, finchè l'attore, sviluppando tutte le sue facoltà, e la sua arte, diviene oggetto d'ammirazione, e di stima, vince l'insidie della cabala de' suoi rivali, supera le più scabrose difficoltà, e si prepara un trionfo durevole, e sicuro.

Io credo che questi errori siano comuni a tutti i pubblici di tutti i teatri d'Europa, e questi casi più frequenti nelle compagnie girovaghe, che nelle permanenti.

I dotti in teatro non sono i migliori giudici, a meno che non siano altresì abituati a frequentarlo. Un bello stile, ed alcuni bei pensieri bastano a tener occupato il loro spirito nella rappresentazione; calore, forza, bella voce a far loro aggradire un attore.

Più avvezzi a leggere che a vedere, il loro gusto, in teatro, non è sicuro, non fino il loro tatto, ed ove non cada loro in animo di scrivere per il teatro, la letteratura drammatica occupa un piccolissimo posto nel magazzino della loro erudizione, e perciò il loro giudizio, o è troppo severo, se parte da una minuta analisi de' precetti Aristotelici, o è troppo favorevole, se dalla impressione ricevuta ascoltando la rappresentazione.

Dicasi lo stesso del giudizio de' dotti sugli attori. Abituati a declamare con una cantilena accademica o i proprj, o gli scritti

altrui, il loro orecchio non è giusto, e non armonizza colla declamazione teatrale; le enfasi dell'attore li colpiscono vivamente, e non s'accorgono della monotonia della dizione, non vedono i confini della sublimità, e della stravaganza, della semplicità e della trivialità, ed inebriati della bellezza o dei versi, o dei pensieri, non prestano attenzione ai modi prescritti all'attore dalle buone regole dell'arte per metterle in luce. Nelle arti, il cui diletto dipende dall'immaginazione bisogna veder molto, e sentir bene per formarsi un'idea giusta del buono, e del bello.

Gl'ignoranti sono quelli, che più vivamente sentono diletto in teatro, purchè non nasca loro il brulichio di volerla far da giudici. Per poco che una rappresentazione contenga di che appagar l'occhio, l'ignorante si contenta di ciò che ha veduto; se poi ella racchiude in se

quella magia chiamata effetto, e di che sono piene le rappresentazioni spettacolose, allora gli pare di toccare il cielo colle dita, gongola dalla gioja, e batte, e pesta, ed urla come un forsennato. Qual conto si debba fare del suo applauso, lo abbiamo più volte veduto, ed ecco il caso della risposta d'Ipomaco al suo scolaro suonatore di flauto: E non ti vergogni di essere stato applaudito da questa razza d'uditori? Se poi s'avvisa l'ignorante di dar un giudizio su ciò che ha ascoltato, e veduto, è facile indovinare quale possa essere: disapprovazione del bello che non intese, ed encomio del cattivo da che rimase soavemente tocco.

Quanto l'ignorante prova diletto, altrettanto l'incontentabile s'annoja; sia egli dotto o no. Nel primo caso, il suo spirito, sempre intento a rilevare i difetti, è poco disposto a sentire con pari forza

le bellezze; tal volta per temperamento, tal altra per vanità, si scaglia con calore contro i primi, e contraddice alle seconde; ride ironicamente nelle tragedie, e s'inquieta seriamente nelle commedie; nelle une, lo stile o è troppo aspro, o è troppo prolisso, la storia è tradita, i caratteri falsificati, i pensieri ora troppo ampollosi, ora troppo comuni, e gli attori ora gonfii, ora triviali, e sempre cattivi; nelle altre, grida contro la condotta; l'azione è senza interesse, i caratteri fuori di natura, i sali comici sono freddure, gli attori intollerabili. Ad onta di tante pene che soffre, non può distaccarsi dal teatro. Uno spettatore di tal tempra non val nulla nè per se, nè per gli altri, ed è molto infelice: La Fontaine diceva: *les délicats sont malheureux, rien ne saurait les satisfaire.*

Lincontentabile non dotto è meno no-

joso a se, che altrui, e di questa specie ve ne ha in buon numero. Giudica tutto cattivo senza aver un'idea del buono; l'orgoglio, e lo spirito di contraddizione sono i regolatori del suo giudizio; non ascolta che astrattamente, perchè il suo intelletto non si presta all'attenzione; dalla prima scena d'una tragedia, o d'una commedia, giudica di tutta la rappresentazione, ed il suo voto è sempre negativo.

Non contento d'esser solo ad annojarsi, comunica la sua noja ai vicini, che s'inquietano più per lui, che per i difetti di ciò che vede sulla scena, non può star fermo al suo posto, s'alza, passeggia, entra ed esce dai palchi finchè terminata la rappresentazione, si scatena contro il cattivo gusto degli spettatori, che hanno applaudito, taglia sentenze senza aver ascoltato bene, e molto meno ben sentito per l'incapacità di ben ascoltare,

e di ben sentire. La disapprovazione di un giudice di tal fatta è la cosa più indifferente e per lo scrittore, e per l'attore. Egli è punito, non dal disprezzo di chi è scopo delle sue sciocche sentenze, ma dalla disistima di chi ha la sventura d'ascoltarlo.

Lo spettatore discreto rare volte s'inganna nel suo giudizio, quando disapprova. Pieno di quella verità, che nessun'opera umana può dirsi perfetta, non istà coll'occhio di lince a penetrare ne' più reconditi nascondigli degli errori per metterli in mostra a piena luce, e la rappresentazione deve essere ben priva di merito, e carica di difetti se giunge a strappargli uno sfavorevole giudizio; egli siede in teatro spoglio d'ogni preoccupazione, e la sua anima è preparata a ricevere tutte le impressioni, che la circostanza scenica de' personaggi, e la magia

della declamazione sapranno suscitarle; il suo giudizio non è esatto, perchè lascia correr l'acqua giù per la china senza dar grande importanza alle materie infette che possono intorbidarla. Contento di tutto, approva con facilità, in buona fede, con calma, con quiete, ed esce dal teatro coll'animo soddisfatto di ciò che ha veduto e sentito. Il giudizio di spettatori di questa tempra non può servire di norma agli attori. In tutte le arti non è che la critica, che apre la strada alla perfezione; quella critica che mettendo in piena luce gli errori, indica altresì la via giusta onde evitarli, e lo spettatore or ora descritto è uno spettatore comodo per gli attori, e per gli scrittori. Quanto dubbio è il suo giudizio, se favorevole, altrettanto è sicuro, se contrario. In generale hanno torto gli scrittori, e gli attori, allorchè si lagnano del pubblico pel loro poco felice

successo; dovrebbero anzi star in guardia, e con maggior rigore giudicar se stessi quando sono applauditi. Perchè in cento volte che il pubblico applaude, s'inganna ottanta volte, e quasi mai quando disapprova.

Le somme bellezze piacciono e al dotto, e all'ignorante, e all'intelligente, ed al zotico; esse hanno una magia infallibile che incanta, e rapisce tutti i cuori; le chimere illudono la moltitudine, e fanno ridere i pochi intelligenti: quest'ultime sono di gran lunga maggiori in numero delle prime, e trovano buona accoglienza in ragione della superiorità del numero degli idioti in confronto di quello dei saggi.

Ad accrescere la confusione de' giudizj del pubblico, s'aggiunge la cabala. Questa è favorevole a taluni, perniciosa ad altri. Ma come sono passeggieri i trionfi dei

primi, così sono di breve durata le peripezie de' secondi.

Nelle belle arti, chi ravviva il buon gusto è il genio; chi lo corrompe è l'ambizione. Quell'artista che non è fornito abbastanza di genio per sentire, e conoscere le vere bellezze della sua arte, ma che ha abbastanza studiato, od imitato per acquistarne alcune, forma un miscuglio di buono, di bello, di manierato, d'insipido, di enfatico.

A separare, e distinguere il bello, e il buono reale da tutto ciò che è soltanto apparenza, non è opera così agevole; ed è qui dove più che mai fa bisogno di tatto fino, di gusto squisito, di savio discernimento per non essere confuso nella turba volgare degli spettatori, ed accalappiato dall' apparenza.

Fra tutte le arti imitative, credo, che la più difficile sia l'arte teatrale; ma la

difficoltà non istà soltanto nell'esercizio di cotest'arte, ma ella si estende pur anco su chi l'ascolta. Se un attore per esprimere le sensazioni, e le passioni interne fa delle contorsioni di viso, è segno che non sente; se un'attrice per rappresentare un'ingenua fa delle smorfie, è tutt'altro che un'ingenua, ed il pubblico che applaudisce, fa vedere d'essere stato colto al laccio dell'artifizio, e l'ambizione dell'attore, e dell'attrice vieppiù ringalluzza, e fa dir loro: *Il pubblico è mio ogni volta ch'io lo voglio.*

Se il pubblico in generale sapesse che le contorsioni di viso, e le smorfie non sono tollerabili in teatro, che nei caratteri comici bassissimi, e buffoni, non sarebbe sì prodigo d'applausi, ed allora gli attori non si farebbero un idolo del loro difetto. L'attore fa il pubblico, ed il pubblico fa l'attore: esaminiamo. Se un at-

tore di genio, dotto della scienza, e dei precetti della sua arte, allontanandosi da tutte le fallaci illusioni, che seducono l'attore mediocre, è padrone della sua arte, si slancia fuori del battuto sentiero, traccia nuove vie, e vincendo le più intralciate scabrosità, corre dritto, e sicuro dietro l'orme del vero, visibile soltanto all'uomo di genio; allora l'attore mettendo sott'occhio del pubblico il buono, ed il bello reale, imprimerà nella sua mente un'idea giusta di questo buono, di questo bello. Quanto più cotesto attore di genio guadagna sul cuore, e sull'opinione del pubblico, altrettanto deve astenersi dal mettere in pratica quei soliti meschini artifizj di mestiere che seducono la moltitudine, e riescono ingrati allo spettatore intelligente. Costa un gran sacrifizio all'attore, lo sento; ma quanto non acquisterà egli di stabile gloria, se potrà dire

a se stesso: io ho contribuito alla riforma del gusto del pubblico, io gli ho fatto vedere, e sentire le vere bellezze della mia arte, io sono stato norma a più retti giudizj. Allorchè in Parigi l'arte drammatica trovò protezione e ricompense, si vide una schiera d'ottimi attori, ed attrici succedersi gli uni agli altri, ed il pubblico di quella capitale divenne giudice delicato, e severo: si eressero stabilimenti d'istruzione per l'arte della declamazione; uomini di lettere accorsero in folla al teatro; la critica avvertì gli attori dei loro abbagli, e gl'incoraggiò colle lodi; l'amor della gloria svegliò l'emulazione, e l'arte salì via via ad un punto, che formò l'ammirazione di tutta l'Europa. Londra, Vienna, Berlino, non tardarono ad entrare in lizza, e disputare la palma, ed il loro teatro divenne ben presto oggetto di nobile, e patrio orgoglio. È l'abitudine

di ben vedere che ravviva il buon gusto. Il pubblico che avrà ricevuto profonde sensazioni da un attore di genio, ma dotto dei precetti scientifici della sua arte, le scolpirà nella memoria, e allorchè ritornerà al teatro, vorrà essere tocco dalle medesime sensazioni, e se l'attor nuovo non può superare, o almeno eguagliare il suo predecessore, il pubblico uscirà dal teatro disgustato, e qualche volta con dei segni non equivoci del suo malcontento; ma il pubblico non acquisterà mai buon gusto, nè tatto fino in teatro, finchè una lunga abitudine di veder bene non gli spiani la via di giudicar bene, e ad ottenere quest'effetto è di mestieri, che l'arte sia protetta, che gli attori siano non solo praticanti, ma istruiti della dottrina, e dei precetti della declamazione.

È facile intendere dopo ciò che si è detto, quanto siamo ancor lontani da quella

finezza di giudizio che valga a tenere nei giusti limiti gli attori, e quanto buon giuoco abbiano gli artisti mediocri per satollare la loro avidità d'applausi, e come per ora spetti più all'attore il condurre il pubblico sulla buona via, anzichè il pubblico vi conduca l'attore. Quando la voce dei pochi intelligenti otterrà la preponderanza sui molti idioti, ed inesperti, allora il pubblico formerà l'attore, perchè questi, vedendo andar a vuoto tutti i suoi artifizj, conoscerà la fallacia dei mezzi adoperati per lo addietro da' suoi modelli, e porrà animo, e cura a servirsi di quelli predicati dalla teoria, e messi in esecuzione dagli attori assennati, e di genio. Ma finchè la bisogna va sul piede in che si trova, gli attori che hanno trovato il segreto di farsi applaudire a qualunque costo dal numero maggiore, e che sono costretti a cambiar paese sei sette

volte l'anno, meritano compatimento; ma i giovani iniziati in cotest'arte, si guardino dall'imitarli, perchè il pubblico fa più presto ch'essi non pensano a cambiar d'avviso. Potrei addurre per incontrastabile esempio il pubblico torinese, se la tema d'essere accusato di parzialità per la compagnia a cui sono aggregato, e di adulazione per il paese in che vivo, non mi costringesse al silenzio.

Troppo più potrei diffondermi in questo ingrato argomento, ma chiuderò col dire: che chi più di tutti potrebbe, in attenzione di provvide governative misure, preparare il pubblico alla riforma del gusto ne' suoi giudizj, si è il giornalista. Il pubblico in generale aspetta come *in genibus Deorum* la sentenza de' gazzettieri sugli scrittori, e sugli attori. Se meno prodighi degli ampollosi sostantivi d'incomparabilità, di sublimità, di perfezione ai

genj mediocri, meno acri nelle loro censure, più analizzatori dei pregi, e dei difetti, spargessero i loro articoli di sani, veri, utili precetti applicabili alle particolari circostanze, che hanno provocato il loro giudizio, otterrebbero il doppio intento di abbassare la jattanza degli attori, e di aprire gli occhi del pubblico sul suo inganno. Ma per una crudele fatalità, la critica de' gazzettieri va quasi mai disgiunta dalla mordacità, e l'elogio non conosce misura, ed in conseguenza e l'una e l'altro rimane senza effetto. Gli uomini possono amare d'essere corretti, ma giammai d'essere posti in ridicolo, e perciò le censure mordaci, ancorchè racchiudano utili verità, costringono l'attore, per una nobile vanità, a mantenersi ne' suoi difetti, che cerca di giustificare colla pubblica approvazione, e le lodi prodigate vengono considerate come ef-

fetto di motivi estrinseci al vero merito.

Ho detto altra volta che l'Italia ha una attitudine prodigiosa all'arte teatrale, e che basta un impulso ad accendere, e dar moto a tutto: ma cotant'opra sta nel volere de' principi.

DECLAMAZIONE

TRAGICA

Ecco uno dei tanti argomenti soggetto delle più eloquenti e vive discussioni de' dotti di tutte le nazioni, che scrissero di teatro: la tragica declamazione. La Motte, Diderot, il nostro Riccoboni, Enghel, e tant'altri che dell'arte drammatica favellarono, vogliono, che la declamazione tragica sia semplice, e non si allontani dalla vera natura anche nei caratteri più sublimi ed eroici, perchè l'arte rappresentativa è un'imitazione della natura, e gli eroi di tutti i tempi, e di tutti i luoghi hanno sentito, e sentono le

passioni nell'istessa maniera di tutto il resto degli uomini, e parlano come tutti gli uomini parlano.

La Harpe, Dorat, Bœtheux, Grimarest, e più di tutti Voltaire, esigono che la tragedia sia declamata con dignità, pompa, e magnificenza; perchè un linguaggio, che è al disopra del linguaggio ordinario, deve essere anco pronunziato con un tuono superiore al famigliare. Un tale contrasto non è che la conseguenza d'una prima controversia cioè: se la tragedia debba essere scritta in prosa, od in versi. V'hanno certe quistioni che presentano da tutti i lati buone ragioni, secondo la particolar maniera di vedere, e di sentire, e sono poi quelle che più menano rumore, e rimangono sempre indecise finchè il tempo, l'esperimento, l'esempio entrano di mezzo, ed i fatti distruggono l'effetto delle parole; e per

quanto si sia detto nel confronto dell'Ossian con Omero, della Clarissa di Richardson con l'Eneide di Virgilio, di Tom Jones di Fielding, del Gonsalvo di Florian coll'Orlando furioso dell'Ariosto, e della Gerusalemme liberata del Tasso; Omero, Virgilio, Ariosto, Tasso sono sempre i padri dell'epica poesia, e lo saranno finchè non sorga chi colla forza dell'immaginazione, colla viva pittura de' caratteri, colla magia della locuzione spanda cotanta luce da ecclissare lo splendore di questi sommi poeti. Quanta guerra non s'è mossa al verso sciolto!

Ma poichè ad onta dell'opinione di alcuni valorosi letterati, le migliori tragedie di tutte le nazioni sono scritte in versi, e sembra, che per ora non si voglia abbandonare questo antico cammino, giova credere che il verso abbia un'azione diretta, e maravigliosa sulla tragedia, assai

più che la prosa, ed è a ben declamarlo che un attore deve por animo e diligenza.

Per conoscere l'importanza della retta declamazione del verso, bisogna che l'attore sappia cos'è poesia.

La poesia è l'imitazione della bella natura espressa con discorsi misurati. Quest'imitazione si estende agli Dei, ai re, agli eroi, al cittadino, al pastore, agli uomini in generale. Tutti questi enti sono l'oggetto dell'imitazione. Nella tragedia, come nell'epopea vi sono gradi di personaggi, d'interesse, di passioni, di situazioni, e lo sono con quella dignità degna della poesia. Quindi la poesia fa uso delle parole, e ne abusa; ella ne estende il senso, e lo rinserra, e lo rinversa. Se l'attivo è più comune nella prosa, la poesia lo sprezza, ed adotta il passivo, ella applica epiteti, di cui la prosa ben di rado s'adorna, ella li pone d'avanti al sostan-

tivo, quando la prosa li mette dopo, e dopo quando la prosa li pone d'avanti; ella adopera il singolare per il plurale, il plurale per il singolare; ella prende la parte per il tutto, il tutto per la parte; veste di corpo lo spirito; dà vita, ed anima a chi non l'ha, e come vergognandosi d'essere a livello delle menti volgari, s'avvolge nelle allegorie, non dice le cose che a mezzo, getta rapidamente lampi d'erudizione, disegna leggermente luoghi, avvenimenti, e tempi perchè suppone, che coloro che l'ascoltano sono in istato d'intenderla. In somma presso lei tutto è ricchezza; il suo cammino è coperto di diamanti, e circondato di fiori. Questi principj sono applicabili a tutti i generi di poesia, e lo scrittore che ha un gusto fino altera, o fortifica le tinte secondo il bisogno, e secondo la condizione del verso. Il color generale della poesia dram-

matica si è, che tutti i pensieri, tutto l'ordine, tutte le espressioni abbiano una specie di tendenza al termine, ed al compimento dell'azione (1).

Ma siccome vi è l'alto, e il basso drammatico, cioè la tragedia, e la commedia, così il color generale, che è quello dell'azione, ha anch'esso le sue tinte differenti, che sono segnate non solo nella qualità dei soggetti, ma ancora in quella de' personaggi. Un verso delle commedie di Goldoni sarebbe prosa in una tragedia d'Alfieri, un verso tragico un'affettazione in un dramma comico, perchè la poesia tragica vuol comparire maestosa, e perciò sceglie i suoi soggetti, e perfezionandoli, li fa maggiori di loro stessi, e a tale effetto innalza il suo stile colla scelta delle

(1) Bœtbeux: Principes de la littérature, 1 traité des beaux arts réduits à un principe.

parole, delle frasi, e delle costruzioni. La stessa ragione adunque comanda che allorquando si recita, o si legge versi, si reciti e si legga con un tuono ben superiore a quello della prosa.

È fuor di dubbio, che i valenti poeti non hanno scritto tanti bei versi perchè siano ridotti al tuono della prosa.

I più bei versi non appariscono più tali, quando una dizione famigliare ne fa scomparire le bellezze. Ma la declamazione tragica deve essere affatto differente dalla declamazione epica, e lirica, perchè s'avvicina alla natura quanto i personaggi introdotti nella tragedia. La natura tragica è in gran parte ideale, il linguaggio deve esserlo del pari. Far parlare Agamennone, Cesare, Saulle col linguaggio comune degli uomini, sarebbe, per una male intesa, e direi pur anco, colpevole imitazione, distruggere quella

natura ideale dall'arte della tragedia dipinta, e decomporre quella bella lingua poetica, che ha costato tante vigilie a que' poeti, che la parlarono meglio.

Parlar nobilmente, dignitosamente, senza gonfiatura, e senza trivialità è il capo d'opera dell'arte. Il parlar nobile, è l'espressione del sentimento e dell'eroismo. Una declamazione esageratamente gonfia estingue la verità.

A fianco del sublime v'è lo stravagante, ed è questa stravaganza, o la trivialità, che vedo regnare nella maggior parte de' nostri tragici. Essi credono collo smaniarsi, colla fatica de' polmoni, e di tutti gli organi naturali di toccar il punto della perfezione, e non s'avveggono che diventano energumeni, ed in vece di quello della perfezione hanno toccato il punto della stravaganza. Basta un tuono o un semituono di più, o di meno per ren-

dere stravagante o triviale ciò che senza questo vizio sarebbe stato perfetto. Spetta al tatto fino, e delicato dell'attore ad indicargli fin dove può giungere senza ferire la nobiltà e dignità tragica. Vi sono molte circostanze che esigono una magia di dizione che diventa assolutamente declamazione, e al di sopra ancora di quel parlare nobile, ma semplice, linguaggio abituale dei personaggi tragici. A tutti i discorsi diretti al popolo, alle aringhe degli ambasciatori s'addice una declamazione più alta, più pomposa. La stessa declamazione deve essere impiegata in quei versi che hanno più pompa che sentimento. Ella deve innalzarsi ancor più ne' racconti poetici, come quello di Teramene nella Fedra di Racine, o nei squarci del tutto lirici di David nel Saulle di Alfieri; spetta al talento dell'attore il sentire qual è a questo riguardo la necessaria misura.

Un carattere franco, e sviluppato deve avere una dizione più rapida d'un profondo politico.

La declamazione d'Oreste non può convenire a Filippo secondo. Spetta ancora qui al genio, ed al gusto dell'attore a sentire il valore di ciascun verso, e dar questo valore ai bei versi, ed ai bei pensieri in modo da fissare l'attenzione del pubblico sulle cose, e non sulle parole, e passare leggermente su quelle che sono fredde, ed insignificanti come ne sfuggono qualche volta ai più bei genj, e come troppo spesso si ripetono dagli scrittori d'un ordine inferiore.

L'arte della declamazione consiste principalmente nell'unire alla pronunzia l'espressione del gesto per far sentire tutta la forza del pensiero. Ma non basta ad un attore avere una bella voce, ed un movimento nobile, e grazioso per adem-

pire a tutti i suoi doveri riguardo alla declamazione. Ogni giorno si veggono attori che hanno invecchiato in una falsa maniera di declamare, perchè non hanno pensato che la natura non pulisce i diamanti formandoli, ma ch'essi non brillano se non a forza di fatica, e lavoro.

L'arte della declamazione è una eloquenza esteriore che col mezzo della viva voce anima, ed accresce forza agli argomenti più veri, li fa sentire con pari forza a chi li ascolta, e produce maravigliosi effetti. Quest'arte ha un così esteso dominio, che passa nei pergami, nei fori, nelle accademie, nelle società letterarie, nelle conversazioni, nei pubblici, e particolari teatri.

Ma prima di declamare bisogna saper parlare, saper ben pronunziare, graduar la voce, e le sue inflessioni. La voce è la strada del cuore; bisogna spianare questa

strada coll'illuder l'occhio, e blandire l'orecchio: guai a chi cambia i sospiri in gridi acuti! guai a chi in mezzo a un frastuono vago, e confuso lascia spirare le parole appena proferite!

Io non analizzerò quella varietà immensa d'inflessioni, di che la voce è suscettiva, e che siamo obbligati di porre in opera nella declamazione per emettere con aggiustatezza tanti, ed innumerabili pensieri; sono persuaso che non si potrebbe mai scrivere quanto basta per empierne il soggetto. Se Quintiliano (1) parlando dell'azione dice, che non bisogna sempre tenersi ai precetti, ma ch'egli deve prender consiglio dalla propria natura, io credo poter dir lo stesso sull'articolo delle inflessioni vocali, nel di cui retto uso sta la magia della declamazione, se ciascuno

(1) Quint. in pronuntiatione lib. 11, cap. 3, 6.

seguendo il suo naturale grave, o leggero, dolce o violento diversificherà in proporzione i tuoni, i semituoni, e le infinite inflessioni vocali. L'ammirabile operazione della natura, che ha reso la forma dei corpi umani così dissimili nel tutto, e nelle sue parti, ci conduce naturalmente a questa riflessione. Fra tante varietà sorprendenti, si rimarca fra l'altre che mai la voce degli uomini si rassomiglia. Questa ineguaglianza non può derivare che dalla differenza, che passa tra gli uni e gli altri nella costruzione degli organi interni. Ora come si può immaginare di prescrivere tuoni certi, e convenevoli a tanti uomini, ciascuno de' quali ha una voce differente, e ne farà uso secondo la propria natura? Basterà dunque segnare in complesso quei tuoni esprimenti malinconia, gioja, dolore, furore, e simili passioni; ma è inutile tracciarne gli esempj

per iscritto, bisogna darli necessariamente a viva voce, e che la pratica d'un abile maestro ne faccia sentire tutta la finezza.

Si può dire, anche scrivendo, al giovane che batter voglia la tragica carriera: Trema, diffida di un arrogante istinto che ti fa arrischiare tutto; esamina bene quest'arte, ed esamina bene te stesso; con occhio severo osserva il carattere di tutti i tuoi tratti, e vedi se può essere abbastanza mobile per quadrare colle diverse passioni, che tu dovrai dipingere, e sentire; sulla tua fronte deve vedersi animata l'ambizione, la rabbia, l'odio, e l'amore. Vuoi sulla scena eccitare tenerezza? è di mestieri, che il tuo esteriore, il tuo portamento interessi e possa istillare negli agitati cuori tutte le passioni, che tu devi esprimere, e sentire. Nelle parti furibonde, un occhio scintillante dipinga un'anima bollente; voce, gesto,

portamento siano terribili, che tutto un popolo frema in vederti, che riconosca in te un implacabile Oreste, un delirante Saulle, uno straziato Aristodemo, nel cui seno accoglie virtù, delitto, e rimorso. Sappi che per scolpire queste immagini nel cuore de' spettatori, è forza che la tua anima sia accesa da un fuoco divino, che la tua mente rifletta, ed il tuo cuor senta.

L'entusiasmo, e le profonde riflessioni de' tragici poeti, nel tempo ch'essi compongono, non sono che l'effetto dell'intero raccoglimento del loro spirito, che esamina la fonte dei sentimenti interni, e delle passioni dell'anima. Egli è allora, che essi vedono la collera, la compassione, la vendetta, la tenerezza, ed il resto delle passioni, in modo che la pittura, che in seguito fanno, è talmente viva, talmente vera, che i lettori non vi tro-

vano nulla da togliere, nulla da aggiungere. Ora come si potranno recitare, o declamare, infine dar vita a questi pensieri, a sì forti pitture, senza il tuono armonico dell'anima? L'attore si esalta, si riempie d'entusiasmo declamando al pari del poeta che compone. Se l'anima che ha ispirato i pensieri, detta del pari la dizione, i tuoni saranno veri, e variati all'infinito. L'attore in sì fatta guisa animato, ha con se una porzione di quel fuoco divino, di quell'immaginazione viva ed ardente che ispirò il poeta, si concentra nel suo soggetto, e dimentica l'intera natura. Io l'ho sentito questo fuoco, la sua fiamma ardeva la mia anima, ed ancora le scintille di quell'incendio crepitano nel mio cuore scrivendo di declamazione: oh Saulle! oh Aristodemo! quanto studio, quanti sudori mi costaste, e quanti deliziosi momenti gustar mi faceste!

Io non parlerò della indispensabile necessità di ben pronunziare perchè tutti la conoscono, dirò soltanto che colui che non può correggere i difetti essenziali di qualche dialetto, o i difetti di natura, non s'esponga giammai a declamare la tragedia, perchè correrà il rischio di far ridere, quando dovrebbe far piangere. Non si può esser buon tragico con difetti essenzialmente ridicoli. Per rendere ancor più manifesto la proposizione da me emessa di declamare coi tuoni dell'anima, da cui dipende la buona, o cattiva riuscita d'un attore tragico, e per ispiegare ciò che si deve intendere per i tuoni dell'anima, basta il ricordarsi di questo precetto: sentire ciò che si dice; ecco i tuoni dell'anima. Tutti i maestri di declamazione concordano nel dire, che il primo maestro di declamazione è il cuore, e quando questo cuore sarà veramente tocco

dagli affetti, che il poeta ha messo in moto nella tragedia, egli darà alla voce i tuoni, e i semituoni, e tutte le proporzionate inflessioni; egli terrà nel limite prescritto l'attore perchè non passi nello stravagante cotanto vicino al sublime, e gli fornirà tutti i mezzi allo scoppio conseguente delle passioni che lo agitano, e farà sentire che sente. Un esempio di fatto della necessità, che il cuore senta per ben declamare, lo troviamo in un grazioso aneddoto accaduto al signor di Voltaire allorchè assisteva alle prove della sua tragedia Alzira. Non mi ricorda se la Dumesnil o la Lecouvreur, entrambe celebri attrici tragiche di quell'epoca, rappresentava la parte principale. Voltaire in un punto animatissimo, ed interessante non si mostrava contento del modo con cui l'attrice esprimeva l'interna passione, e la faceva ritornar da capo ripetendo:

ce n'est pas ça. Annojata l'attrice, disse al celebre poeta: *dites moi donc comme il faut faire?* e Voltaire rispondeva: *je ne sais pas le faire, mais je sais que ce n'est pas ça.* Il dialogo si riscaldò e Voltaire ne' modi i più inurbani investì l'attrice; questa a poco a poco scolorì, fremè, finchè non potendo più reggere alla piena dell'ira, e della vergogna proruppe in veementi querele. Allora Voltaire gridò forte: *voilà comme il faut faire, voilà comme il faut faire*; fece le sue scuse all'attrice, e questa seppe trarsi gran profitto dalla lezione di fatto, che nel punto in contesa produsse ne' spettatori un effetto maraviglioso. Ecco da questo esempio, che l'illusione è perfetta quando si sente che l'attore sente ciò che dice.

La perfetta illusione scenica consiste nel persuadere gli spettatori, per quanto è possibile, che la tragedia non è una

finzione, che non sono i comici, ma gli eroi stessi che agiscono e parlano. Ed è su questo principio che Riccoboni ed Enghel hanno stabilito i precetti di declamazione, ch'io non posso seguire, nè approvare. Tutto il mondo sa, dicono a un dipresso, che Cesare, Alessandro, e tutti gli eroi dell'antichità erano uomini come noi, e si è persuasi ch'essi non trattavano le più grandi passioni, e le azioni più eroiche non altrimenti, che i grandi uomini dei nostri giorni, e che in conseguenza il buon senso vuole una dizione semplice, e naturale, e che l'attore tragga tutte le tinte dal vero.

Dunque dietro questo precetto è inutile scrivere in versi. Cesare, Alessandro, e gli eroi tutti antichi e moderni, parlarono in prosa, e sentirono come tutti gli altri uomini sentono e parlano: esaminiamo. Nulla di più giusto che l'attore

tragga tutte le tinte dal vero; ma si cessa d'esser veri quando si adorna la dizione con quella pompa proporzionata alla pompa dei sentimenti espressi dal poeta?

Il patetico, ed il terribile animati da una ispirazione poetica, sono le essenze della tragedia: questi affetti sono in noi scolpiti dalla natura, e noi possiamo amare gli spettacoli terribili che la tragedia ci presenta, e trovarvi qualche cosa che c'innalza, e ci consola. Se il poeta per mettere in azione questi due affetti, farà parlare Alessandro, Cesare, e gli eroi con un linguaggio chiamato degli Dei, che non è della natura comune, e perchè l'attore non dovrà dare alla dizione un tuono superiore al tuono del linguaggio comune? sì signori: in teatro voce, gesto, dizione, non sono la voce, il gesto, la dizione delle private società, e molto più nella tragedia.

La più grande difficoltà, e il precetto più essenziale consiste nel confine che dar si deve al tuono tragico, per non eccedere nello stravagante, e ciò spetta al talento dell'attore, che deve por animo, e studio a far che la declamazione quadri non solo coi pensieri, ma collo stile del poeta. Quando mai, nella natura comune, gli eroi hanno parlato un linguaggio metaforico e figurato? quando mai i loro pensieri furono espressi con discorsi misurati? saranno usciti perciò dai limiti della natura? No: sono entrati nella regione del sublime, e si sono vestiti di una natura non tale qual è, ma quale dovrebbe essere. Gli attori guidati per mano del poeta entrano nella stessa regione, innalzano la loro dizione a misura che il poeta estolle i suoi pensieri, e voce, portamento, gesto prendono quel tutto maestoso suggerito dalla natura ideale della

tragedia, e tanto diversa dalla natura comune.

Spingo ancor più lontano il mio ragionamento: siccome è obbligo dell'attore di seguire scrupolosamente l'intenzione del poeta, non si può meglio servire questa intenzione, che col trasportarsi con lui; e siccome accade che anche il poeta esce qualche volta dal genere della poesia drammatica accostandosi al lirico, anche l'attore abbandona la dizione drammatica per approssimarsi alla lirica; quest'errore di convenzione fra l'attore, e il poeta produce mirabili effetti.

Guai all'attore che declamasse la profezia di Gioad nell'Atalia, o i versi di David con una dizione semplice, e naturale! ne distruggerebbe tutto l'effetto. Come si potranno declamare con naturalezza e semplicità i seguenti versi d'Aristodemo senza distruggere l'illusione che

quel re delirante ed agitato deve promovere?

Oh dirupi d'Itome! oh sacre sponde
Del sonante Pamiro, e del Ladone!
Più non udrete delle mie vittorie
I cantici guerrieri! Oh reggia! oh casa
Dei generosi Eraclidi infamata,
E di sangue innocente ancor vermiglia!
Ricopriti d'orror; piomba sul capo
D'un empio padre, e fra le tue rovine
L'infamia sua nascondi, e il mio delitto.

Questa violenta espansione di un'anima commossa, e combattuta da dolore, timore, rimorso non può avere altri limiti, che quelli che il talento dell'attore saprà assegnarli; limiti, che devono procedere dallo stato in cui si troverà la sua anima in quel punto, e da quello della maggior, o minor forza della sua voce.

Se non poche tragedie vanno debitrici del loro felice successo, in teatro, alla bellezza dei loro versi, perchè l'attore non dovrà, mettendo ad evidenza questa bellezza, nascondere all'ombra di essa i difetti che racchiudono? La magia della dizione va di piè pari colla magia della poesia, ed impone, in teatro, silenzio a quella critica, che in privato esercita poi le sue funzioni.

Io non proseguirò più oltre perchè ripeto, che i precetti più istruttivi, e veramente utili, riguardo alla declamazione, devono essere dati a viva voce, e non col mezzo di un'espressione morta qual è la scrittura, e do fine colle parole del nostro Riccoboni: Non cesserò mai di raccomandare alla cura di que' governi, che animar vogliono la bella arte drammatica, di stabilire delle scuole di declamazione.

I rettori di collegi, e delle pubbliche

scuole danno è vero alcune nozioni superficiali ai fanciulli sulle diverse professioni, che si esercitano in tutti gli stati della vita civile; ma siccome la cura principale, che viene loro imposta, è quella d'insegnare ai fanciulli la lingua latina, così non hanno il tempo di trattare profondamente le altre materie. Oltre a ciò essi hanno a fare con una gioventù, che non è formata, ed incapace, non solamente di far solide riflessioni da se stessa, ma di sentire nemmeno quelle che dal rettore le son fatte. Un provetto attore che avesse una cattedra pubblica, che trattasse dell'arte di declamazione, sarebbe utile alla società quànto qualunque altro stabilimento di istruzione pubblica: la gioventù non imparerebbe la declamazione, che alla fine de' suoi studj, ella sarebbe più avanzata in età, ed in conseguenza più atta a comprendere quei ra-

gionamenti che le si terrebbero, e soprattutto a ricevere, e sentire quelle impressioni naturali, forti, che farebbe su lei la viva voce d'un modello animato, declamando, ed ammaestrando su tutti i differenti generi di quest'arte.

DELLA

COMMEDIA

La commedia nacque nei borghi dell'Attica, e rimase lungo tempo rozza ed indecente; Susarione fu il primo che da Megara portò in Atene la commedia, quindi Eusenide, Epigene, e Milo. Ma il primo che diede una forma alla commedia fu Epicarmo in Sicilia. Aristotile ed Orazio lo commendarono altamente, e fu imitatò da Plauto comico latino; successero quindi Cratino, Feretride, Eupoli e molti altri, ma il più celebre fu Aristofane.

I commentatori del teatro Greco distinguono tre epoche della Grèca commedia.

L'antica, la media, la moderna; su questo argomento consiglio gli amatori della drammatica letteratura a leggere il corso di letteratura del signor Schleghel, che ne fa un'estesa, profonda, e ben ragionata descrizione. Egli confuta i commentatori che lo precedettero, e non distingue altra epoca della Greca commedia, che in antica, e moderna. Il principe della prima fu Aristofane, della seconda Menandro.

La commedia Greca variò di soggetto, e di forma, secondo le circostanze politiche di quella regione.

Il soggetto dell'antica commedia era interamente politico; la vita privata e domestica non vi era imitata che di passaggio, e nei rapporti colla vita pubblica. La commedia aveva il suo coro, che per lo più rappresentava la parte del popolo. Le parole del coro spiegavano tutta la

ricchezza della poesia lirica, la più bella, la più ispirata, degna della tragedia per l'elevatezza dei pensieri, e dei versi.

Ciò che distingueva il coro comico dal tragico era la parabase. Si chiamava così un pezzo estraneo alla commedia, nel quale il poeta parlava al pubblico col mezzo del coro; ora egli vantava il proprio merito, e si rideva di quello de' suoi competitori, ora approfittando del dritto di cittadino d'Atene, emetteva proposizioni, o serie, o facete, utili al pubblico bene. È forza però convenire che questa parabase è contraria all'essenza di ogni drammatico componimento; perchè la legge generale di questo genere si è, che l'autore sparisca per far vedere soltanto i suoi personaggi, e che questi parlino fra loro, come se gli spettatori non vi fossero.

Rovesciata dopo la guerra del Pelopon-

neso l'antica costituzione d'Atene, e stabiliti da Lacedemone i trenta tiranni, uscì un editto con cui si abilitava ogni cittadino, che si credeva offeso nella commedia a reclamare giustizia dell'ingiuria, e proibiva l'introduzione sulla scena di personaggi reali, e qualunque individuale indicazione.

Tolta alla commedia la satira personale cadde nella insipidezza, ma la forma seguitò ad essere un di presso la stessa.

Privata l'antica commedia Greca della sua libertà, dopo un'epoca intermediaria di vacillazione, e di varj tentativi, l'arte comica si sviluppò sott'altra forma, e venne definitivamente adottata. Questa forma, che fu seguita da Plauto, e Terenzio comici latini, e ch'è la stessa de' nostri giorni, diede origine alla nuova commedia Greca.

Il comico ideale della natura umana,

che formava l'essenza dell'antica commedia, si restrinse nei limiti dell'imitazione della vita. La nuova commedia non ha per iscopo di sferzare l'individuo, ma il vizio in generale.

L'antica commedia parlava all'immaginazione, mettendo in moto tutte le nostre facoltà attive. La nuova coll'imitazione della vita reale parla allo spirito, ed alla ragione colla verosimiglianza dei fatti. Filemone, Apollodoro, e Menandro furono quelli che diedero lustro alla nuova commedia, e la portarono al punto di perfezione possibile; Menandro ottenne otto volte il premio della corona d'oro. Nel breve spazio che divide la guerra del Peloponneso dai primi successori di Alessandro, comparvero migliaja di commedie del nuovo genere, ma il tempo portò una tale devastazione nell'ammasso dei letterarj tesori, che non ci rimangono nella

lingua originale, che mutilati incomprensibili fragmenti.

Da Vossio Olandese, che raccolse, e tradusse il più che gli fu possibile di questi fragmenti, non ho potuto rilevare quanto basta per poter giudicare da ciò che ci rimane, ciò che abbiamo perduto.

Gl'Italiani imitatori, e seguaci della nuova commedia Greca dietro i modelli lasciatici da Plauto, e Terenzio, diedero nel cinquecento una forma regolare alle loro commedie avendo sempre di mira in esse la pittura delle costumanze, e dei caratteri della vita famigliare.

Divenuti gli Spagnuoli signori di molte provincie Italiane, portarono in teatro il gusto stravagante, il maraviglioso, il romanzesco, e nel seicento la Vita è un sogno, il Sansone, il Convitato di pietra, ed altre opere tragi-satiro-comiche erano la delizia del pubblico Italiano. In-

vano e Andreini, e Nicolò Barbieri, e Riccoboni, comici Italiani, tentarono di ricondurre la commedia alla primitiva semplicità.

Il torrente del falso gusto trascinava con se la moltitudine, e i tentativi de' buoni rimasero senza effetto, finchè l'avvocato Carlo Goldoni, che noi chiameremo, senza tema di recar torto a nessuno, il principe dell'Italiana commedia, la vestì con tutte le grazie della venustà greca, e latina, e l'Italia colta vedeva con dolore contrastar dalla parte guasta la palma a questo genio felice, per coronare le stravaganze del Gozzi, e le prolisse insipidezze del Chiari. Ma per fatal sorte dell'Italiana drammatica letteratura, Goldoni è rimasto ancora senza rivali. Nuove teoriche, e nuove dottrine hanno guidato i nostri poeti drammatici sulla strada del sentimento, ed avventure im-

probabili, perfezione di sensi delicati e sublimi, prodigiose cognizioni sono introdotte con pompa nei drammi, ed invece del vizio si presenta all'occhio del pubblico il delitto, ed invece di correggere ridendo, si domanda perdono delle colpe commesse, ed il vero scopo della commedia è distrutto.

Noi siamo generalmente parlando di teatro in una di quelle crisi a cui va soggetto il gusto dopo essersi perfezionato. La sazietà del bello conduce alla mania dell'originalità, e per divenire originali allontanandosi dai veri principj, si corre rischio di ricadere nella barbarie. Si accusano tutto dì Moliere, e Goldoni come imitatori. Ma se Moliere, e Goldoni sono imitatori, hanno preso il loro genio per guida, hanno vestito i loro caratteri di stoffa nazionale, ed hanno sempre avuto la natura per modello. Le loro comme-

che racchiudono il doppio vantaggio di dilettare, e correggere. La commedia appartenendo per sua natura alla filosofia, ed essendo essa, come la chiama Cicerone, l'imitazione della vita, specchio delle costumanze, immagine della verità, ottiene principalmente quest'effetto che mentre il popolo crede che si presenti una cosa scherzevole per farlo ridere, s'imbeve dell'amor della virtù, e dell'odio del vizio, ed a seguir la prima, a fuggir il secondo dolcemente vien tratto.

Dopo che la commedia ha voluto entrare nella regione della tragedia, e far piangere, il vero scopo e della tragedia, e della commedia scomparve. I drammi sentimentali restrinsero la natura tragica, e sfigurarono la natura comica. La natura tragica, che deve essere presa nelle sue masse, e non nelle sue frazioni, che deve parlare al cuore dell'anime forti,

magnanime, generose, amiche dell'umanità, è avvolta in fortunate minuzie, in puerilità teatrali, giudicate come un passo di più nella cognizione della natura, e le Eugenie, le Misantropie e Pentimento, insomma i Beaumarchais, i Diderot, i Kotzebue, gli Ifland, i Federici, vogliono sedere a vicenda sullo scanno di Corneille, Racine, Voltaire, Maffei, Alfieri, Monti, Moliere, e Goldoni.

Si dice generalmente dai partigiani del genere sentimentale, che i caratteri della commedia sono tutti esauriti, e che non rimangono più che delle tinte impercettibili. Oh diceva pur bene Rousseau parlando di Moliere! I costumi si sono molto cambiati dopo Moliere, ma il pittore non è ancor comparso. Noi potremo dire lo stesso di Goldoni. Il trattar oggi i caratteri di Goldoni sarebbe una follia, ma dipingere i nostri costumi com'egli dipinse

quelli del suo tempo, variando le tinte, ed i colori, dovrebbe essere lo studio dei nostri giovani poeti drammatici. Ogni secolo ha il suo ridicolo; tutto il segreto dell'arte sta nel sapere servirsi di quella grazia che senza aver l'impronto della satira personale colpisca le cattive costumanze dominanti, vendichi la virtù collo scherno del vizio, e sviluppi i precetti d'una sana filosofia. Vizj, vizj, e non delitti! i primi si correggono collo scherno, e colla derisione; i secondi sono puniti dal tribunale delle leggi.

In ogni tempo vi sono originali: s'alzi un poeta comico di genio, e saprà ben tosto distinguerli, analizzarli, dipingerli.

Egli saprà adattarsi alle convenzioni del suo secolo, ed alla pratica stabilita; i cambiamenti avvenuti negli usi, e nelle costumanze gl'indicheranno quelle tinte mobili, di cui deve servirsi, e gli scogl

da evitare. Egli non fingerà caratteri, che non dipingono nulla, che promovono un riso superficiale, che sparisce dinnanzi alla riflessione, e che rimandano lo spettatore fuori di teatro senza averlo divertito ed istruito. Egli porrà animo allo studio de' costumi generali prima di discendere all'analisi de' costumi particolari, e dopo lunghe meditazioni si armerà dell'ardito pennello del nostro pittore della natura per esporre alla luce del teatro quella folla d'accidenti, che circolano infruttuosamente nelle società, e che diverranno utilissimi a lui. Ella è la commedia che ha particolarmente bisogno della protezione de' governi. Senza il gran Luigi, l'ipocrisia, a cui Moliere tolse la maschera, il cattivo gusto dei Scaramuccia, l'invidia, la bassezza, l'autorità subalterna l'avrebbero soffocato nella sua culla.

Si è agitata fra' dotti lungamente la qui-

stione, se presenti ad uno scrittore maggiore difficoltà la tragedia, o la commedia, e si agita ancora se sia più facile divenir un buon attore comico, o buon attore tragico.

Non è così facile a sciogliere queste due quistioni, nè è prezzo dell'opera internarsi nel confronto delle rispettive difficoltà per pronunziar un giudizio, che poco o nulla gioverebbe al nostro scopo. È mio dovere il presentare all'intelletto di chi innoltrar si vuole nella carriera drammatica le difficoltà di ben rappresentare la tragedia, e la commedia, e colla scorta di precetti attinti alla fonte dei grandi maestri dell'arte, indicargli le vie che conducono a quella perfezione possibile, cotanto ancor lontana dal nostro teatro.

L'arte del comico è un'arte seduttrice, che alletta, e fa vedere da vicino, a chi

l'abbraccia, delle palme gloriose; ma queste palme nascono sull'orlo dei precipizj. Si crede da molti, che facil cosa sia il rappresentar la commedia, e perchè ricchi di doni di natura, si persuadono di poter presto toccar la meta; ma se considerassero, e riflettessero sulle difficoltà, che a superar loro è forza, conoscerebbero alfine, che i doni della natura, tanto ammirabili quando sono accompagnati dallo studio teorico dell'arte, rimangono inerti, senza vita come fiori appassiti quando non sono messi in moto da un tatto fino, e delicato, da una perfetta cognizione dell'arte. Oh quanto spesso si vede sul teatro un attore ed un'attrice, servirsi dei più bei doni della natura in senso opposto da quello in cui dovrebbero essere impiegati! quante volte si piange a bocca ridente! quante volte il volto è atteggiato a quiete, quando do-

vrebbe scoprirmi un cuore tempestoso! quante volte l'occhio si fissa su oggetti estranei alla rappresentazione! quante volte si fa vedere l'adorazione di se stesso nella baldanza con cui si apparisce in scena! infine quante volte si fa il contrario di quello che si dovrebbe fare!

Se oltre i doni della natura non si possederà quel fuoco divino, quella fonte inesausta di vita, quel mobile universale, quella face invisibile che rischiara fino le menti più ottuse, infine lo spirito; tutto ciò che si dirà, e si farà in teatro sarà freddo ed insipido. Questo spirito ha bisogno d'esser coltivato. Il primo fuoco produce seducenti effetti, ma la perfezione è opera del tempo, e bene spesso l'amor proprio, giudice troppo parziale, soffoca le scintille d'un genio nascente. Il talento d'un attore è come un tenero fiore, senza coltura languisce, collo studio s'accresce, e si mantien vivo colla lettura.

Per ordinario si crede già d'essere fatti quando non si fa che nascere: per dipingere la natura bisogna ben conoscerla, in tutti i tempi, in tutti i luoghi bisogna consultarla, e non cessar di consultarla, e poi meditarla. Ella è bella, feconda, sublime in ogni età; s'impara il suo linguaggio negli scherzi dell'infanzia, i desiderj tempestosi nell'inquietà gioventù, la maturità dei consigli, l'aria melanconica nella vecchiaja. In tutta la vita si esamina la sposa collo sposo, il figlio col padre, e la figlia attenta alle lezioni della madre, il grande, il plebeo, il ricco, il povero, il cittadino, e l'artigiano. Tutto è osservazione, considerazione, e studio della natura che ci riproduce in teatro sotto mille forme, e mille aspetti. Egli è da questo studio, che partir deve il suono della verità, egli è da lui che s'impara a prendere a scherno quei freddi, tristi, e vili comici

imitatori l'un dell'altro, che fanno consistere lo spirito dell'arte in qualche laida o sciocca espressione, in qualche gesto indecente, basso, triviale, che fa ridere l'imbecille, e muove la bile all'uomo di senno, e in quelle bravure da rompicollo applaudite dalle berrette, e condannate dalle teste.

Allorquando un attore con minore tema, ed incertezza si sarà impadronito dell'abitudine del teatro, quando la platea, quel ruggente leone sarà divenuto per lui docile, umano e mansueto, si slanci fuora del sentiero volgare. Padrone della sua arte, ne estenda la sfera, ed animato dal suo genio come lo fu il nostro Demarini, con nuovi mezzi s'attragga gli sguardi degli spettatori, ed arrischi.

Ma stiano in guardia gli attori, e soprattutto le giovani attrici, ben fatte, ed avvenenti contra gli elogi prodigati da

uno sciame tumultuoso di scervellati bizzarri. Diranno loro in pieno coro, voi siete divina, incomparabile, sovrana del teatro. Una brava attrice tema sì fatti trasporti ispirati dalle sue fisiche qualità, si faccia ammirare sulle scene, e non al corso, e ne' pubblici popolosi passeggi, e si ricordi che la verità consiglia, e non adula mai. Io ne conosco già alcune, cui il profano incenso dell'adulazione arrestò a mezzo il cammino le più felici disposizioni, ed avide d'esagerate lodi scambiano la naturalezza in affettazione, assoggettano gli slanci dell'immaginazione a calcoli geometrici, camminano sulla scena come se avessero le suste, e concertano senza posa i loro sguardi, misurano i loro passi, si compiacciono della loro mimica, sorridono ai loro vezzi, infino sospirano con arte, e piangono senza essere commosse. Questo è l'effetto dell'ebbrezza della

prosunzione, questo metodo è freddo , e pieno d'impostura.

Lo specchio della natura è l'anima, in ogni altro specchio è l'orgoglio e non il sentimento che giudica. La varietà delle tinte, e dei tuoni si acquista penetrandosi dello spirito della sua parte, immedesimandosi dell'anima del personaggio rappresentato, ed allora le graduazioni progressive di tenerezza, speranza, sdegno, amore, fierezza si modulano nei suoni della voce, come si riproducono sui tratti del volto. L'arte, che presentando nella commedia l'uomo all'uomo ci diletta, e ci corregge collo specchio fedele delle nostre debolezze, dei nostri vizj, delle nostre traversie, ha bisogno di dotto pennello, onde potere coi colori più veri, e più vivi dipinger la natura nella sua perfezione, o almeno temprare quelle tinte, che a lei avvicinano l'oggetto, che rap-

presentar vuole allo sguardo di chi lo mira, e l'ascolta.

Incomincierò dalle parti dell'amoroso. Per ben rappresentarla l'attore deve avere se stesso per giudice e guida. Pochi sono gli attori capaci a sostenere questa parte. Ella esige che l'attore attragga con piacere lo sguardo della moltitudine; deve avere un personale seducente, uno sguardo vivo, e tenero, un silenzio che parla, e si fa intendere, il suono d'una voce commovente, un contegno grazioso, l'arte di cattivare l'orecchio, e dilettare l'occhio. Ecco gli attributi d'un amoroso. Oh se colui che con elevata fronte, con mente distratta, coll'occhio sempre in giro va in traccia d'applausi, sapesse qual potere abbia sulla scena un eloquente sorriso! sentisse la forza di quelle leggere frasi di amore! se avesse le sue grazie per rappresentarlo! con quanta minore jattanza farebbe pompa di se!

Per quanto egli sia leggiadro nulla ha, e tutto deve temere, se non possiede l'arte d'esprimere, di dipingere, di esternare quelle tempeste del cuore, quei movimenti segreti, quegli istanti di furore, quei rapidi andirivieni, quell'ardente ebrietà, i trasporti dell'amore, e la sua delicatezza.

Oh Dio! quanto studio, quante osservazioni, quanta conoscenza del mondo, e del cuore umano esige la parte dell'amoroso! Dalla mancanza di questo studio, di queste osservazioni, di questa conoscenza proviene quella monotonia di dizione, di contegno, d'espressione d'una gran parte de' nostri amorosi. Costretti a rappresentare sulla scena una classe di società da essi non conosciuta, perchè non praticata, non sanno servirsi del suo linguaggio particolare; il contegno della persona è in contraddizione colla natura del

carattere, e l'espressione è sempre comune, e sempre volgare. Dovranno per esempio rappresentare una parte d'un amante tenero, o trasportato, o geloso? Questi sensibili contrasti bisogna farli vedere. È di mestieri esprimere la contentezza d'un pacifico adoratore, ed il calore dell'ebrietà che infiamma il volto, le contraddizioni, i trasporti della gelosia. Non sanno come con occhio sereno, e ad arte tranquillo si tratti un oggetto che si crede infedele, con qual aria si giuri un odio eterno mentre il cuore trabocca d'amore, con quale sforzo si fingano altri amori, come si parta ritornando sempre; non sanno evitare un calore fittizio che vive per arte, e seduce per poco. Tutti quei battipiedi, e battimani, quelle convulsioni dell'arte, quei visacci, quelle maniere da pantano si lascino una volta a quegli energumeni, a quei matti attori,

che coi loro gesti confusi, e sempre fuor di luogo, non ci dipingono che un freddo labirinto nei di cui giri tortuosi la ragione si perde. Si ha da rappresentare un zerbinotto e porlo in ridicolo? si porti la testa alta, si abbia un'aria sventata, una voce imperiosa, un tuono studiato. L'occhio socchiuso, e debole in apparenza cada negligentemente sugli oggetti vicini. Il contegno sembri esprimere, che si è vicini a rinunziare al bel sesso, che ogni giorno si manda a vuoto un intrigo amoroso, che si è nauseato dei piaceri per l'abuso che se n'è fatto, e si comparisca infine oppresso da tanti nodi, ricolmo di favori, e ben stanco d'essere felice. Ma questo tuono, e questo esteriore esige dello studio, e questo studio si fa nel magico teatro del gran mondo; corra l'attore al passeggio, nei palchi del teatro, nelle conversazioni di spirito, ed ape ingegnosa

succhj il giglio, il gelsomino, e la rosa, e carico del suo bottino venga sulla scena a deporre il tesoro raccolto in un mondo frivolo, e sciocco. Oh come pochi in Italia sono gli attori che col loro contegno in scena avvertano i colti spettatori ch'essi hanno studiato il mondo galante, e che la loro imitazione è tratta dal vero!

La maggior parte de' comici sfugge la conversazione de' dotti cotanto utile all'arte loro, e disprezza il consiglio dei saggi. Ah! lo so io il perchè. Paghi dei pochi doni di natura, consci a loro stessi della poco coltura, e del niuno studio dell'arte loro, temono parlando di perdere quell'effetto esterno di cui con tanta avidità vanno in traccia. Per questi non v'è più rimedio; io parlo alla novella gioventù, perchè collo studio, e colle osservazioni trascurate dalla maggior parte dei loro predecessori, facciano rivivere e

perpetuino sulla scena Italiana il senno di Pianca Paganini, la dignità di Petronio Zannerini, le grazie comiche d'Aspruc-ci, e la versatilità sorprendente di Demarini, la verità di Pertica, la pura dizione di Vestri, e rigettando la chimera delle tradizioni recitino colla propria anima, e abbiano per norma i precetti dell'arte, e per modello la natura.

Se la parte d'amoroso presenta tante difficoltà, col superar queste non creda il comico d'aver posto fine al suo studio. Appena egli sarà giunto al grado di possibile perfezione nelle parti d'amoroso, egli deve prepararsi ad altro studio, ad altre osservazioni. La gioventù ha una breve durata, ed il teatro vuole l'illusione; quindi l'attore è costretto a cambiar di parti; egli assumerà secondo il suo fisico, e la sua tendenza le parti o di padre, o di tiranno, o di caratterista, ed

ecco nuovo studio, nuove osservazioni.

Nelle parti di padre ci deve l'attore far conoscere, che l'esperienza lo ha reso più maturo nei precetti dell'arte, e più sicuro nell'eseguirli. Sia un padre duro ed inquieto, imponente e severo, tenero e sensibile, tutte le tinte devono a prima vista manifestare che il pennello è guidato da mano sicura e maestra; quel portamento dignitoso, quella voce sonora, quel gesto nobile, ed usato con parsimonia conciliano il rispetto, e l'amore della moltitudine.

È un figlio o virtuoso, o pentito che teco parla? una voce moderata, ma che parte dal fondo dell'anima, un gesto semplice accompagnino i tuoi discorsi. Se un figlio contro te si ribella? allora la tua voce sia ferma, la tua fisonomia eloquente, e sublime, fa vedere tutta la maestà dell'affanno paterno, eccita il singhiozzo,

fa calar le lagrime, spiega tutta la voluttà della natura in pianto, trasfondi tutta la tua anima in chi t'ascolta, e che lo spettatore commosso dimentichi l'intera natura per piangere con te, e dividere le tue angosce. Ad ottenere questo magico effetto non ci vogliono grida da ossessi, contorsioni senza modo e senza fine, nè i soliti artifizj di mestiere. La verità non ha bisogno di questi ajuti. Ma il punto difficile, e il più trascurato è quello d'essere veri, e la magia dell'arte stà nel nascondere l'arte. Infine le parti di padre esigono che l'attore mi faccia conoscere l'abitudine della dignità, l'esperienza dell'arte, la sensibilità dell'anima, e la serenità della virtù.

Nelle parti da tiranno l'attore, dice madamigella Clairon, ha più di bisogno di doni naturali che di studio; il senso comune basta. Quanto più intelligenza, fi-

nezza, spirito convien che impieghi il tiranno nella tragedia, tanto più ha bisogno il tiranno comico d'impiegare i doni della natura nella commedia. Vorrei vedere nel tiranno un uomo piuttosto alto, magro, l'occhio infossato, lo sguardo errante, incerto; ciglia false, fisonomia tetra, che parlando, e gesticolando avesse l'aria della diffidenza, ed offrisse nel tutto insieme l'aspetto d'un uomo continuamente divorato da progetti e da rimorsi. Un comico che fosse qual io descrissi il tiranno, o pervenisse coll'arte a comparire tale, non avrebbe più altra fatica, che di studiare la parola; tre quarti de' suoi studj sarebbero compiti. Con buona licenza di questa grande attrice, non sono del suo avviso. Vorrei che tutti gli attori, qualunque sia il posto che occupino nelle comiche compagnie, fossero ben fatti della persona, ed avessero buon aspetto. Un

bell'uomo coll'arte può comparir brutto, ma un brutto, come sarebbe un uomo alto, magro, cogli occhi infossati ecc.; non giungerà mai a farsi bello per quanto adoperi d'arte; ed anche il tiranno si trova talora in situazione di dover comparire avvenente per approfittare del suo esteriore, onde giungere a sedurre, ed ingannare coll'ipocrisia, colla simulazione la persona dabbene. L'uomo alto, magro, e cogli occhi infossati metterebbe già in guardia la persona resa scopo del suo tradimento, e quegli occhi sempre in giro indicanti progetti sinistri farebbero un effetto contrario al suo divisamento sul cuore del personaggio con cui si troverebbe in scena.

Il caratterista all'incontro deve tutti esaurire i misteri dell'arte, moderar il calore, spiegarlo a un tratto, abbassarsi, innalzarsi, moltiplicarsi, unire alla forza

la mollezza, e variandosi sempre, rassomigliar sempre all'oggetto della sua imitazione. I tratti più piccanti, amati, ed ammirati sempre non sono stabiliti dall'arte, ma ispirati dal momento. Un silenzio eloquente bene spesso è un motto grazioso, il motto grazioso rimane senza effetto se l'attore è uno sciocco. È di mestieri che l'attore siccome l'autore studii, e conosca la differenza che passa dai caratteri generali di tutti i luoghi, di tutti i tempi dai caratteri locali, o di circostanza. L'avarizia è un difetto di tutti i luoghi, di tutti i tempi; ma quante vesti non indossa, in quante forme non si mostra, in quanti diversi personaggi ella vive? L'ipocrisia è un vizio generale di tutti i luoghi, di tutti i tempi; ma in quante foggie non si presenta ella nella società? Ella comparisce nei tempj, nelle cariche, nelle pubbliche adunanze, nei tribunali,

nelle famiglie, e sempre sotto un aspetto diverso: se l'attore non avrà quella versatilità conveniente alla varietà dei caratteri, se non avrà il talento di distinguerli, non sarà mai buon caratterista.

Molti sono gli errori rimarcabili che commettono in generale i caratteristi. Essi studiano di far ridere invece di studiare il carattere del personaggio che rappresentano; quindi nasce quella monotonia d'inflessioni, d'intercalare, di gesti, che viene impiegata nell'egual misura in ogni commedia; quindi quelle frequenti aggiunte laide, o goffe, e quasi sempre non quadranti colla situazione, e col carattere del personaggio.

Molti caratteristi fanno visibilmente conoscere che si divertono per se stessi, ridono ai sali, ai motti piccanti della loro parte, e distruggono tutta l'illusione. Il pubblico s'annoja quando s'accorge che

l'attore si diverte. La smania di far ridere converte un caratterista in buffone.

Il ridicolo della commedia è nella commedia, e l'attore deve porre animo a ben situarsi, a sentire tutta la forza, e la grazia della sua parte, e con pari grazia, e naturalezza rappresentarla. I sali, i motti piccanti sono fiori che l'attore getta leggermente sulli spettatori, e tocca alli spettatori a coglierli.

Oh Pertica! quante grazie portasti teco nella tomba! oh come ne piangono i buoni comici, e gavazzano i mimi!

Io ho parlato finora delle parti che appartengono agli uomini. Sarà soggetto di una seconda lezione le parti delle donne, e fra le parti agli uomini appartenenti ho trattato le più essenziali. Le altre sono parti dai comici chiamate generiche, che abbracciano tutti i caratteri, ma sempre in grado secondario. Avvi fra

queste un genere in Italia e mal applicato, e a mio avviso perniciosissimo al miglioramento dell'arte. Questo è il genere burlesco; la maggior parte de' caratteristi assumono questo genere e in conseguenza le rispettive parti. Nulla di più rivoltante. È difficile far un facchino quando si è abituati a far da marchese, e molto più far da marchese quando si è avvezzi a far da facchino, ed è perciò, che bene spesso quegli atti, quei motti burleschi, retaggio del basso bernesco, sono ripetuti nei caratteri nobili. Io ho veduto un celebre caratterista che sosteneva anche la parte d'Arlecchino, vestito in abito ricamato, rappresentar un titolato, e camminar sulle punte de' piedi dimenando il derettano alla foggia d'Arlecchino; dire lecchè per lacchè; cantar il turutela turutulà; per dire io sono un cavaliere, io sono un cava, e dopo lunga pausa ag-

giungere il liere, e ad onta di queste e mille altre goffe, lorde, insensate balordaggini essere vivamente applaudito, ricercato, e ben pagato.

Oh divina arte! come fosti diabolicamente trattata in Italia. Spunta finalmente un' alba serena per te: voglia il cielo che si mantenga del pari luminoso il giorno!

STUDIO

SULL'

ARTE DELLA DECLAMAZIONE TEATRALE

INTELLIGENZA

Fra le qualità morali necessarie in un comico, la più importante, la più utile, è l'intelligenza. La natura avara de' suoi doni non ne arricchisce così di leggeri un solo individuo; ma abbiasi pure un attore tutti i tesori di sì bella madre; senta pur egli tutta l'imperiosa tendenza all'arte teatrale; si slanci pure con tutto il coraggio e la costanza in questa difficile carriera; sarà assai avventuroso se otterrà qualche successo. Ma

ben altro è di mestieri per salire a quel grado di perfezione di cui è quest'arte suscettiva. Il calore, il gesto, il portamento, la dizione, il movimento, l'espressione, sono qualità essenziali che si esigono da un comico in tutte le parti che deve rappresentare; quindi metterà in piena luce tutti i doni ricevuti dalla natura per esprimere, dire, agire, muoversi, animarsi; ma i gradi del fuoco nell'animarsi, l'aggiustatezza nel dire, la verità nell'esprimere, sono attributi che un comico non acquista che coll'intelligenza. Questa intelligenza nasce dallo studio, e dalla pratica del Teatro. Essa detta la norma dell'uso da farsi dei doni della natura; sua mercè l'attore stabilisce i confini del sublime; si fa una legge di non oltrepassarli per non dar nello stravagante; distingue la semplicità dalla trivialità, la naturalezza dall'affettazione. È facile dopo ciò comprendere, ch'io non parlo di quella

intelligenza all'ingrosso di cui la maggior parte de' comici sono a sufficienza provveduti, ma di quella fina intelligenza, che non si contenta di non dire alla rinversa que' ragionamenti che l'autore ci ha posti in bocca, ma a concepire quale relazione abbiano le parole col carattere affidatoci, e colla situazione in cui siam posti in scena, e con quell'effetto che l'autore ha immaginato nell'intera azione. Un attore intelligente comincia a farsi conoscere per tale al primo comparir sulla scena. Nel suo vestimento, nella sua fisonomia e più di tutto nel tuono della sua voce dà immediatamente un'idea del carattere che deve rappresentare, quand'anche fosse *buon giorno* la prima parola che proferire dovesse. L'attore intelligente darà a questa parola il tuono convenevole al suo carattere, ed alla sua situazione, o dolce, o tenero, o freddo, od inquieto, o soffocato, o grazioso, o brusco, o affettato,

o afflitto, o timoroso, o franco, secondo che sarà o amante felice, o padre tenero, o padre severo, o avaro, o geloso, o lusinghiero, o burbero, o superbo, o melanconico, o colpevole, o furbo, ecc.

Se la gioventù che si dedica al teatro fosse vivamente convinta della indispensabile necessità di formarsi uno spirito coltivato per ricevere e comunicare ne' giusti gradi le varie sensazioni, e quegli effetti delicati, e preziosi, che soli ci rendono atti a sentire le profonde emozioni, e trasmetterle in chi ci ascolta; se sapesse che un comico senza coltura, e studio della sua arte, anche dotato de' più bei doni della natura, non gode che d'un effimero e passaggiero trionfo, che sarà sempre lontano da un successo solido e durevole fondato sui progressi sensibili, e meriti reali, oh! come molti attori andrebbero meno cianci per casuali applausi macchinalmente, o per

servile imitazione di fortunati slanci, e colpi d'arte in teatro riscossi. Egli è appunto per ciò, ch'io non mi stancherò mai dal raccomandare a chi battere vorrà la comica carriera, che anche l'arte della declamazione, siccome tutte le arti liberali, ha le sue regole, i suoi precetti; che quantunque l'ispirazione v'abbia una grande influenza, la sostanza dell'arte sta però sempre nella cognizione più, o meno profonda delle regole e de' precetti su cui è quest'arte fondata.

Ogni artista senza genio sarà sempre un artista mediocre, ma un artista di genio non potrà mai sviluppare tutte le sue facoltà, se non sarà profondamente dotto della scienza e de' precetti dell'arte sua, e l'arte drammatica è forse quella che più d'ogni altra ha bisogno di queste due qualità, genio, e coltura. Il genio somministra all'anima dell'attore quelle fortunate ispirazioni

che lo esaltano, lo trasportano, e lo rendono maggior di se stesso. Il suo fuoco si comunica agli spettatori. Il fuoco morale assume in teatro le qualità fisiche. Ubbidiente alle leggi dell'equilibrio con una velocità elettrica investe il cuore degli spettatori, che vieppiù s'accende in ragione della fiamma ch'arde l'anima dell'attore. Strascinato lo spettatore e rapito dalla commovente, e terribile situazione in che si trova un personaggio da un attore di genio rappresentato, concentra tutte le sue facoltà, palpita, si commove, piange, freme, rabbrividisce, come vuole l'attore, non può più nè parlare, nè agire, e l'attore intanto padrone del cuore, lo diventa in breve anche della sua mente. Quante rappresentazioni ben mediocri andarono debitrici del loro buon esito al merito degli attori, e caddero poscia per la debolezza d'altri attori, che tentarono di riporle in scena!

Un attore di genio che ha lasciato profonde sensazioni nel cuore dello spettatore, rimane impresso nella memoria, e chi vien dopo, se non lo supera, o non s'innalza infino a lui, cade colla rappresentazione. Il pubblico ritorna al teatro pieno della memoria delle prime sensazioni, e chiama risponsabile il nuovo attore dei medesimi effetti; se non li prova, guai! ecco la magia del genio.

L'attore fornito di fina intelligenza non dimenticherà mai ch'egli è l'interprete dei pensieri, che l'autore ha voluto esprimere; egli deve svilupparli, adornandoli di tutti i fiori dell'arte sua; il carattere del personaggio da rappresentare, e l'intenzione dell'autore saranno la sola sua guida, nè gli sarà permesso d'allontanarsene un solo momento. Se l'attore non può innalzarsi alla grandezza del personaggio che rappresenta, lo impicciolisce, lo trasforma, lo cambia,

e rompe la catena, che stringe i nodi dell'azione; non rimangono più che varie parti separate, che sublimi nel tutto, divengono fredde, e senza effetto quando sono distaccate. Se Tito nel dramma di Metastasio, se l'Aristodemo tragedia di Vincenzo Monti; ma che dico? se Saul nella tragedia di Vittorio Alfieri non ha nella sua grandezza ciò che è necessario per ispirare il rispetto dovuto alla sua persona, ed alla sua dignità; s'egli non è tocco da una nobile e visibile sensibilità per penetrare nel cuore degli spettatori, commoverlo, sedurlo, strascinarlo, straziarlo, l'edifizio innalzato dall'autore crolla; le parti accessorie meno forti, meno interessanti saltano agli occhi del pubblico, e la tragedia che doveva eccitare tanta ammirazione, far colare tante lagrime, trasfondere tanto terrore, non ispira che deboli sensazioni, trae seco la noja, e diviene la preda de' critici.

Lo stesso accade nella commedia. Non basta aver bella voce, buon aspetto, disinvoltura: bisogna avere quella fina intelligenza che s'acquista col lungo studio e colla pratica dell'arte, quella intelligenza per cui un eccellente comico vale assai più d'un uomo di spirito, perchè se la qualità d'uomo di spirito traesse con se necessariamente quella intelligenza, di che intendo parlare, tutti quelli a cui la natura fu larga di tal dono sarebbero in istato di recitare la commedia; ma fatalmente abbiamo troppe prove in contrario, ed abbiamo veduto molti comici, che forniti di molto spirito e di educazione, ciò non di meno non giunsero mai ad intender bene la loro parte.

La Therillière, celebre comico francese del principio del secolo passato, credeva non esservi un solo monosillabo inutile nella sua parte. Un *sì*, od un *no* nella suà bocca indicava sempre la situazione ed il carattere. Egli è dalla

mancanza di cotesta intelligenza, che vediamo una gran quantità d'attori, e quel che più somma, anche attori di vaglia, ad annojare il pubblico per la loro monotonia nel parlare, nell'agire e nell'esprimere. Cotesta monotonia nasce dalla mancanza di quella fina intelligenza che insegna al comico, ch'egli è incaricato di rappresentare lo stato dell'anima in tutte le passioni, in tutte le azioni, e senza la quale estingue, ed oscura le bellezze del personaggio che rappresenta, per l'impossibilità in che si trova d'innalzarsi alla sua grandezza. Il dotto attore francese La-Rive ha detto, che il valore d'un comico è lo specchio fedele che deve presentar l'uomo all'uomo; egli deve presentarlo non solo co' suoi tratti fisici, ma colla sua fisonomia morale, e sotto un aspetto sì vero, che ciascheduno possa riconoscere tutta la sua anima, la sua energia, le sue passioni, i suoi difetti, le sue

virtù, i suoi vizj. Come potrà sortire un intento così difficile un attore fornito soltanto dei doni fisici della natura, e d'una intelligenza comune? Onde produrre questi magici effetti, è di mestieri, che l'attore possa sentire ed esprimere tutte le passioni, tutti i gradi dell'emozione, distinguere il ridicolo dalla buffoneria, moltiplicarsi in mille guise, e sotto mille forme, e sempre quadranti col carattere che rappresenta, e che l'espressione riesca semplice, vera, e naturale. L'attore intelligente, che ha vivi nella memoria i precetti dell'arte, e dotato dalla natura di felici disposizioni, non cerca di esprimere ciò che non sente, ma a dare a ciò che sente l'espressione più vera. Egli deve insinuarsi nel cuore d'ogni spettatore, e prepararlo a confondere le sue sensazioni particolari in una sensazione generale, e la sola anima ha il privilegio di parlare alle anime, e l'anima dell'attore, che avrà pro-

fondamente meditato sul carattere del personaggio da rappresentarsi, e si sarà immedesimata in quello, corrisponde con fili diretti coll'anima di tutti gli spettatori, ed egli è in quel felice momento che fatto maggior de' mortali e di se stesso, a sua voglia dispone di tutti coloro che lo ascoltano. Potrà un attore privo di quella fina intelligenza di che ho parlato finora, operare questi prodigj? No, e poi no.... Io ho più d'una volta attentamente considerato qualche attore, a cui la natura non fu avara dei suoi doni, e pei quali il suo nome era separato dall'oscurità di molti altri nomi, e commisto colla celebrità di pochi; e siccome l'esempio è stato sempre un'utile lezione, così non riuscirà, spero, infruttuoso il fatto, me presente, accaduto in una delle più cospicue città d'Italia. Si rappresentava una sera in teatro un dramma del Metastasio. Un comico di grido sosteneva la parte

del protagonista. Non ho mai veduto un eroe rappresentato più plebejamente dell'eroe di quel dramma. Nessuna maestà, nulla di quella nobile franchezza, che dà tanto risalto al carattere d'un grand'uomo; nulla di quel dignitoso rispetto dovuto alla presenza d'un gran monarca; non uno di que' bellissimi versi del gran Poeta declamato nel suo giusto senso, e colla vera espressione. Questo gran quadro era senza disegno, le tinte senza gradazioni; ogni periodo moveva le risa, ogni gesto ricordava l'educazione dell'attore, ed il pubblico applaudiva. Maravigliando del contrasto in che si trovava la mia anima posta in confronto con quella degli altri spettatori, incominciai a dubitar forte di me, e mi sentiva di già inclinato a credere, ch'io non aveva bene inteso, e sentito, ciò ch'io aveva letto, ciò ch'io aveva meditato, e che il lungo studio fatto per ornare il mio spirito di lezioni

teoretiche tanto necessarie per la pratica della più difficile delle arti, era falso, mal concepito, e mal diretto, quando terminata la rappresentazione, ed entrato nel vicino caffè, udii un ben diverso giudizio sul valore di quel comico. Tutti furono rilevati que' difetti, che ferivano il mio udito ed il mio intelletto durante la rappresentazione; ed il più derisorio sarcasmo accompagnava la censura di quel crocchio d'intelligenti persone. Incominciai allora a tener per buono l'effetto delle mie letture, e de' miei studj. Ciò nulla di meno ruppi il mio silenzio facendo le maraviglie dei loro ragionamenti tanto opposti agli applausi in teatro dall'attore riportati, e volendo del tutto tranquillare l'animo mio, tentai un cotal poco discolparnelo; ma tali e tante ragioni posero essi in campo, che pareva avessermi letto nel cuore, e che a vicenda le togliessimo a prestanza; mi convinsi allora per intero

della stoltezza di chi gongola di gioja per l'applauso di sciocchi, e di donnicciuole, e l'animo rivolsi per quanto era in me, a cercare la stima di coloro che sanno, e dirigere a miglior meta la pratica collo studio, e colla guida de' precetti.

Quando un giovine attore avrà fatto tesoro di tutte quelle nozioni che si acquistano collo studio, e cogli ammaestramenti, con maggior sicurezza e fidanza nelle proprie forze entrerà nella teatrale carriera, andrà meno in traccia di effimere illusioni, ed avrà più a cuore la scenica gloria. Ei riderà nel suo interno del ringalluzzare di certi attori al suono de' plausi prodigati dalla parte matta del pubblico, che invece d'essere spettatrice, diventa spettacolo alla mente dell'attore colto, e dotto dell'arte sua. Cotesta frazione di pubblico non è fatta per entrare a parte dell'azione rappresentatá, e gustarne il buono. Il dimenarsi furibondo per la sce-

na, il batter di piedi, lo strapparsi i capelli, il cader di piombo alla rinversa, elettrizzano gl'inesperti, e queste bravure da rompicollo non seducono l'attore sensato, che vuol render ragione a se stesso, ed a tutti di ciò che dice, di ciò che fa. Ma ben presto la fina intelligenza degli attori corregge anche gli spettatori degli errori in che cadono bene spesso nei loro giudizj; tutto si ottiene dal tempo che s'avvicina più presto in ragione della forza, e del calore, che s'impiegano alla riforma delle cose.

Lungi da noi, lo ripeterò pur sempre, la falsa idea, che le disposizioni naturali, e la pratica tengono luogo di studio; egli è da cotesto inganno, che siamo sempre in contraddizione colla verità. Sono molti gli attori provveduti in buon dato di doni di natura, ma pochi gli studiosi che abbiano posto animo e cura a ben applicarli nelle singole circostanze in che si trovano in sce-

na, e non è che dal lungo studio del cuore umano, e degli arcani dell'arte, che un attore potrà diventare intelligente, e declamare con esattezza e giudizio. Impadronirsi, e seguire il piano d'una rappresentazione, posseder l'arte di proporzionare i gradi dell'espressione ai gradi dell'interesse che prende il personaggio nell'azione, graduare gli effetti a misura ch'essi divengono più necessarj all'intelligenza, all'andamento, allo sviluppo della parte che gli viene affidata: ecco ciò che fa di mestieri per essere buon attore. Si fermi l'attenzione su quell'attore che confidando nella pratica sa carpire un applauso dal pubblico, e lo vedremo rimanere incerto, senza attitudine, senza disegno nella pittura d'uno scabroso carattere da qualche grand'autore delineato. I grandi personaggi tracciati dai grandi poeti, sono lo scoglio in che rompono questi attori *d'effetto*. Stretti al senso letterale di

una frase traggono da questa il senso caratteristico del loro personaggio, e colla più cara disinvoltura tradiscono l'intenzione dell'autore, lo scopo della rappresentazione, e la vera qualità del personaggio. Egli è perciò che vediamo talvolta da cotesti attori d'effetto rappresentare la parte di Saul nella tragedia del grande Alfieri in un senso diametralmente opposto al carattere storico, ed al carattere ideale dato dall'autore a questo re infelice, ed appoggiati ai versi dell'atto terzo:

. . . . Del vecchio cadente
Sol si brama la morte, altro nel core
Non sta de' figli che il fatal diadema
Che il canuto suo capo intorno cinge.
Su via strappatelo, su spiccate a un tempo
Da questo omai putrido tronco il capo
Tremolante del padre . . . . . .

rappresentano Saul re paralitico e cadente, il che forma il più ributtante contrasto colla

situazione scenica di quel protagonista, che si trova in campo general comandante delle sue armate, che agogna la battaglia e molto più quando grida:

Doman duce son io. L'intero giorno
Al gran macello ch'io farò fia poco.

e quindi:

Che Gionata! che David! Duce è Saul.

e dopo ancora:

. . . . . E che sovrasta? morte?
Morte in battaglia, ella è di re la morte.

Non hanno considerato costoro che le grandi passioni dipinte da una ispirazione poetica strascinano Saul per tutti i gradi della più profonda tristezza, al più elevato entusiasmo, e che colpito, ora da un' inesprimibile malinconia, contra cui non ha altro rifugio che David, immagine viva della sua intima convinzione d' una forza superiore all'umano potere, ed ora uscendo a un tratto dalla vaga contemplazione dell'avvenire, e

dai timori d'un'anima combattuta ed incerta, rientra nella regione della vita, s'impadronisce dei fatti della sua storia, vede a se davanti schierati i suoi trionfi, e si riveste del suo carattere naturale di re forte e guerriero; e per conseguenza se l'attore non abbraccia ad un colpo d'occhio e sino agli ultimi confini del possibile tutte le diverse situazioni dell'anima di questo gran personaggio, sarà esposto a tutti gli errori, e a tutte le fallaci illusioni, in che lo condurranno le frasi sparse maestrevolmente dall'autore in questo quadro d'esaltate passioni sempre grande, sempre vario, sempre imponente.

Ecco di quale intelligenza intendo io di parlare, e di che vorrei fossero i comici provveduti; intelligenza difficile è vero ad aggiugnere, ma che pure si aggiugne collo studio, e colla perseveranza; intelligenza, senza cui un attore non diverrà mai ciò

che può, ad onta de' più bei doni della natura; intelligenza, mercè che si perviene a scoprire gli arcani dell'arte sempre nascosti agli attori figli della sola natura e della pratica. Il teatro è un libro chiuso dopo le prime pagine per l'uomo mediocre, sempre aperto per l'uomo di genio.

MEMORIA

> Que surtout la mémoire en ces mómens fidèle,
> Lorsque vous commandez ne soit jamais rebelle,
> Et ne vous force point, glaçant votre chaleur,
> Aller, en son défaut, consulter le souffleur.
>
> DORAT. *Art de la déclamation.*

La memoria è un ricco magazzino, dove il gusto, l'odorato, l'orecchio, e l'occhio depongono le immagini di quegli oggetti dai quali furono colpiti, e che senza il di lei soccorso, non lascerebbero che una traccia passaggiera, e svanirebbero come un'ombra leggierissima. Il tempo e l'uso la indeboliscono (1). Mi allontanerei troppo dal mio proposito, se volessi scrivere una disserta-

(1) Delille.

zione sulla memoria presa nel lato senso; io non tratterò che quella parte, che ha un immediato rapporto coll'arte del comico. Chi volesse conoscere tutta l'importanza di cotesta qualità necessaria cotanto in tutte le scienze, troverà di che saziarsi a josa in Kirche *saggio sulla memoria.*

Se la memoria è un dono prezioso, e quasi indispensabile in tutte le scienze, nell'arte teatrale è di tale e tanta necessità, che il non esserne a sufficienza provveduti, ci toglie alla possibilità di ben riuscire.

Un attore che abbia una memoria dura, e lenta arriverà appena, ed a malo stento a studiar le parole; non gli resta più tempo a riflettere; ogni indagine è per lui impossibile; circoscritto nelle sole idee del momento, senza principj, senza mezzi di comparazione, fuori di stato di dilatare la sua periferia, diventa monotono, e rimane per forza sempre inferiore a qualunque perso-

naggio, ch'ei rappresenta. Si può senza coltura avere un' intelligenza naturale, e concepire qualche volta alcune idee giuste, e vere sovra semplici oggetti, e commoventi situazioni; ma senza memoria, ogni illusione è distrutta, ed ogni azione rimane fredda. Dizione, inflessioni vocali, atteggiamenti si confondono assieme senza l'analoga armonia, cosicchè l'occhio, l'orecchio, e la mente dello spettatore sono amaramente feriti, e non ricevono che disgustose impressioni. Senza l'imperturbabile sicurezza della memoria, si rompe la catena delle idee, che è il principio della memoria. Ad un attore privo di sì bel dono si ha un bel dettare teorie, e principj mnemonici: tutto è inutile.

Esposte queste poche verità generali, scendiamo a particolari osservazioni all'arte comica relative.

Un attore dotato di felice memoria ha bisogno di lungo esercizio per trarre tutto

quel profitto che da lei si può. Io non so se potrò spiegare con sufficiente chiarezza quello che sento intorno la memoria. So col mezzo della storia i prodigi operati in forza di cotesto dono da Ciro, da Mitridate, da Seneca, da Pico della Mirandola, da Mazzoni, e da tanti altri; conosco personalmente uomini illustri viventi, che hanno fatte prove erculee di memoria; mi sono noti attori, e più particolarmente attrici, che mi hanno altamente tocco per la straordinaria prontezza con che impararono in brevissimo tempo lunghissime parti di commedia, e tragedia, e le declamarono con imperturbabile franchezza. È fuor di dubbio che tutte coteste persone andarono, e vanno debitrici alla natura d'una dote sì preziosa; ma la natura non ha somministrato loro che il seme, ed a farlo germogliare, ed a farne sortire i frutti fu tutto opera dell'esercizio. Egli è però sulla norma di questo esercizio, ch'è

difficile assegnare precetti mnemonici, che possano essere di sicura utilità in tutti i casi, ed a tutte le persone. Molti modi sono stati immaginati relativi all'esercizio della memoria. Leibnitz raccomanda d'imparare una frase, e poi recitarla, poi ripetere la prima colla seconda, quindi la prima e la seconda colla terza, e così via via.

Lekain, per imparare la sua parte, la leggeva due volte la mattina, ed altrettante la sera; quest'esercizio lo continuava per lungo tempo, ed in seguito imparava i versi.

La-Rive per lungo tempo sul principio della sua carriera studiava le sue parti periodo per periodo; questo metodo lo stancava molto, ne immaginò un altro, ed era di leggere dieci, venti volte una parte intera, senza curarsi d'impararla; gli bastava d'intenderla.

Altri si faceva una legge d'imparare una cosa in un dato tempo, in un quarto d'ora,

in una mezz'ora, in due ore, in un giorno, perchè lo spirito, essendo pigro per natura, se non si trova astretto da un motivo, si lascia strascinare dal primo oggetto che di lui s'impadronisce.

Tutti questi metodi, e queste forme, credo, se mal non m'appongo, che non si possano ridurre a principj teoretici applicabili ai singoli casi, ed a tutte le persone. Lekain, che studiava le parti leggendole due volte la mattina, e due la sera, impiegando lungo tempo in tale esercizio; e La-Rive che leggeva dieci, e venti volte le sue parti non curandosi d'impararle, perchè gli bastava d'intenderle, sono due strade opposte, che non così di leggieri possono essere praticate da tutti per aggiugnere la medesima meta. Io credo che l'esercizio varia in ragione della maggiore, o minore intelligenza di chi studia e legge. Infatti Lekain, secondo la pittura che ne fa la ce-

lebre Clairon, non era tanto sublime attore nelle tragedie di Corneille, e di Racine, come lo era in quelle di Voltaire. I sentimenti profondi, e lo stile robusto, laconico, e qualche volta aspro del primo, e la semplicità del secondo erano forse al disopra del suo genio. Delle tragedie dell'uno, e dell'altro non declamava bene, che quelle scene, che permettevano alla sua anima di abbandonarsi a quei grandi trasporti di che aveva quasi sempre bisogno. Nelle tragedie di Voltaire Lekain era nobile, vero, sensitivo, profondo, terribile, sublime come l'autore. La-Rive all'incontro uomo dotto, e letterato, non che attore di genio, era presso che eguale in tutte le tragedie. Per poco che si voglia riflettere sul più, e sul meno di Lekain, e sul costante livello di La-Rive, ne verrà di conseguenza, che il primo intendeva meglio e con più facilità le tragedie di Voltaire, e perciò le sentiva con

più forza, e verità, e con maggior prontezza, e minor fatica le imparava, ed il secondo intendendole tutte egualmente, gli bastava d'intenderle per sentir bene, e di sentir bene, perchè gli rimanessero impresse nella memoria senza molta fatica.

Vi sono tante qualità di memoria, quante vi sono qualità d'intelletto, e sì l'una che l'altro vanno consumandosi col tempo e coll'uso. In quell'età, quando gli organi ancora nuovi hanno tanta attitudine, e tanta energia, quando tutte le percezioni sono così vive, si è capaci di tutto intraprendere, perchè tutto fa breccia nel nostro cuore, ed il passato ci è sempre presente. Andrò errato nel mio avviso, ma confesso, che credo impossibile il dettare un metodo uniforme, e costante per imparare a memoria. Io non ho letto il metodo dei signori Come et Aimé Paris, di che fa l'elogio l'Aristippo francese, ma quanto ho letto finora

mi torna se non del tutto oscuro, per certo non del tutto evidente. Quel luogo per collocare le immagini come sulla carta; le immagini per rappresentare qualche cosa come i caratteri; l'ordine, la pratica dei luoghi, e delle immagini, punti su cui si è voluto stabilire la base del metodo di ragionare, e ricordarsi; quel dover collocare nella mente le parole, e la materia, di che vogliamo conservare memoria col mezzo della rassomiglianza delle parole, colla comparazione, colla finzione, coll'illusione, colla concatenazione, principj metodici per la pratica della memoria artifiziale, sono per me un laberinto, ne' di cui giri tortuosi la mia ragione si perde (1).

(1) L'estensione della memoria del Mazzoni era maravigliosa. Jacopo Gaddi nel tomo 2.° *De Scriptoribus* citato dal Corniani ne' suoi *Secoli della letteratura Italiana* riferisce, che il Mazzoni ripeteva a memoria intere pagine di Dottori della Chiesa, e di Filosofi senza

Io credo, che il metodo più vero sia di tentare molte maniere, e conservar quella che ci fa ottenere l'intento, e ci costa minor fatica.

Venendo al concreto dell'argomento, la memoria o naturale, o artifiziale è un requisito di prima ed assoluta necessità ad un comico, e sopra tutto in Italia. Ogni comica compagnia ha un repertorio composto di tragedie, commedie, drammi, melodrammi, *spettacoli*, allegorie ecc. Se si eccettuino alcune commedie di Goldoni, poche

ommettere una sola parola. Il dottissimo abate Serassi ci narra che il Mazzoni aveva accresciuto la sua memoria coll'arte, e che gli era riuscito di fissare dieciotto mila, e più luoghi da valersene nelle occorrenze. Confesso la debolezza del mio ingegno che non arriva a comprendere quali fossero questi luoghi, nè con quale artifizio potè stamparseli nella mente. Certo è gran danno che non si abbia miglior traccia di un'arte sì importante, non potendo altri valersi di simili incogniti ajuti.

tragedie d'Alfieri, e qualche commedia, e tragedia di particolare affezione d'un attore, e d'una attrice; il comico che passa da una compagnia all'altra trova al suo arrivo un fascio di parti a lui del tutto sconosciute; l'anno teatrale principia colla quadragesima, ed il novello comico aggregato alla data compagnia bisogna che si prepari nel corso tutt' al più di quaranta giorni a recitare per lo meno venti parti nuove di tutti i generi, ed oltre a cinquanta nel corso dell'intero anno. La speranza dell'impresario di poter impinguare la cassetta riposa su due basi: sulla fama di qualche attore, ed attrice per il loro valore in quella tragedia, od in quella commedia, e sulla novità delle rappresentazioni. È forza quindi che le comiche compagnie abbiano in pronto molte rappresentazioni, ed in conseguenza facciano conto sulla memoria degli attori. Le memorie prodigiose sono rare, e le comuni

non bastano a tanto scopo; quindi si ha ricorso all'ajuto del suggeritore, che diventa il magazzino, ossia il deposito generale della memoria de' comici. Io conosco attori, che avendo appena un embrione in testa della loro parte, la recitano francamente sulla scena, senza che il pubblico s'accorga, che di quanto hanno detto, non sono capaci di ripeterne otto linee consecutive a memoria. È facile da ciò comprendere che l'attore deve impiegare molt'arte per cogliere quasi d'assalto le parole del suggeritore, e dare ai periodi quella pausa, e quelle espressioni convenienti all'uopo, e che quest'arte non si apprende che a forza d'abitudine; ma ella è questa un'arte, che in qualunque misura la si possegga, ed alla quale è pur forza che un attore italiano s'appigli, comperata a grave discapito del vero, e del bello, e non v'ha attore in Italia, per valente ch'e' sia, che talvolta non ismarrisca il cammino o per

uno sbaglio del suggeritore nel leggere, o per non aver udito bene una parola, od una frase suggerita, o per non aver potuto afferrare di slancio il senso, ed allora l'azione è sforzata, e la voce perde le sue giuste inflessioni. Da questa fatale, ed inevitabile abitudine spuntano poi mille difetti, che col crescere degli anni divengono vieppiù sensibili, e che non ci abbandonano più per tutto il corso della nostra carriera; la monotonia di modulazioni, di cadenze finali, e d'inflessioni; un certo strascinamento di parole, a cui succede una rapidità, od uno stento di articolazione; una respirazione affannosa; conati senza necessità, ed atteggiamenti disarmonici, e del tutto disdicevoli alle cose dette, ed al carattere che rappresentiamo. Dal minor danno traggasi norma del maggiore. Gli esperti attori, allorchè si trovano in tal guazzo, tanto fanno, pestano, e si dimenano, che alla

ſin fine n'escono se non del tutto sani, almeno salvi; ma i comici d'ordine inferiore? Ella è veramente una pena a vederli, un affanno, che ti toglie il respiro: sono uccelli al vischio, che più si dibattono, e più s'imbrattano, e perdono ogni forza che valga a scamparli. E da che deriva questa fatale necessità dell'attore di formar quasi un'arte separata dell'abitudine di recitare, per così dire, col suggeritore? Dalla mancanza di compagnie permanenti, dal niuno incoraggiamento alla perfezione possibile, dalla avidità del pubblico di rappresentazioni nuove, e dal grave peso che si addossa agli attori. Ed è pur la dura cosa per i poveri artisti comici italiani l'essere tuttodì bersaglio della puntura, della critica degli intelligenti spettatori, e particolarmente degli stranieri per un'abitudine viziosa, che ad acquistarla è pur d'uopo avere uno spirito pronto per non ismarrirsi, gran pratica di

scena per temporeggiare senza lasciar vacuo, e feracità d'ingegno per sostituire con giudizio! Da qualunque lato vogliam noi mirare i mali che affliggono l'arte teatrale in Italia, sono sempre l'effetto dell'abbandono, e dell'avvilimento. Siamo sempre accusati di non sapere le parti a memoria, e non sanno gli accusatori quanto ci costino di studio, e di fatica i nostri difetti medesimi. I nostri connazionali reduci da Parigi, e sopra tutto i Francesi, ci vantano ad ogni ora il loro teatro, ed i loro attori, e specialmente per non essere costretti d'udire la commedia due volte nello stesso punto, come succede qualche volta in Italia per causa del suggeritore. Ma, sanno essi che in Italia i comici recitano da un giorno all'altro lunghissime parti del tutto nuove, e che con due, o tre prove mandano in scena tragedie, e commedie nuove affatto per tutti gli attori? che non v'ha attore,

che non possa annoverare a centinaja le parti recitate? Ma questo è male, mi diranno essi; lo so anch'io, risponderò loro; ma, chi può far fronte alla fatalità? e domanderò anch'io la mia volta a' Francesi, Tedeschi, Inglesi: come avete fatto per giungere al punto che siete? Non mi potranno rispondere che coll' incoraggiamento, co' premj, e con utili e savie istituzioni. Dunque sospendete il vostro giudizio, finchè, data la medesima causa, non sortano i medesimi effetti; intanto lungi dal disprezzarci, maravigliate del tanto che abbiamo fatto, e compatiteci sul rimanente che non si può fare.

Ma sia necessità, o fatalità, che costringa gli attori italiani a servirsi più che non si dovrebbe del suggeritore, è però sempre vero, che l'azione rappresentata non può correre al suo termine con quel brio, con quella naturalezza, con quella celerità necessaria a mantenere l'il-

lusione negli spettatori. Sarò forse da taluni accagionato di soverchia parzialità per la real compagnia piemontese, a cui sono addetto, se metto in campo confronti che tornano al di lei vantaggio ed onore a petto delle compagnie ambulanti; ma le verità che si emettono alla presenza di centinaja di testimonj tolgono ogni dubbio sulla retta intenzione di chi le proferisce, ed ottengono quella sanzione inappellabile, contra cui nulla valgono sofismo, ed invidia. Quante rappresentazioni nuove d'autori nazionali viventi, o tradotte dallo straniero non si sono vedute dalla suddetta real compagnia senza che l'orecchio degli spettatori venisse offeso dall'incomoda voce del suggeritore? Quante altre, che recitate dalle compagnie ambulanti promossero un effetto opposto all'effetto immaginato da chi le espose, e ripetute poscia dalla nostra compagnia ottennero un clamoroso successo? Cotesti fatti incontrasta-

bilmente veri, sono la conseguenza di quei vantaggi, che sperar si possono dalle compagnie permanenti, e sussidiate da provvide discipline. Anche nelle compagnie ambulanti s'incontrano attori degni della pubblica estimazione, i quali ove avvenga che il nerbo della rappresentazione, e l'interesse principale siano concentrati nella loro parte, sanno col loro valore nel sostenerle impor silenzio in teatro alla critica sui difetti o della commedia, o della tragedia; ma accade sovente altresì, che essendo cotesti attori sottoposti a quella dura legge d'imparare le parti con rapidità, e con pari sollecitudine rappresentarle, malgrado del loro impegno, fervore, ed intelligenza a studiarle, mal secondati dagli attori inferiori, si veggono a forza strascinati fuor di via, e la memoria perde gran parte della sua attività per le continue distrazioni a cui vannosoggetti, o per gli spropositi, o per le stiracchiature, o

per l'inerzia de' compagni co' quali si trovano a dialogo; quindi il languore degli attori si comunica agli spettatori, i difetti della rappresentazione saltano agli occhi di chi ascolta, l'attenzione si stanca, l'interesse si distrugge, e subentrano la noja, il mal umore, e la rappresentazione termina traendo seco non equivoci segni del pubblico malcontento. Nella compagnia real piemontese all'incontro le prove si ripetono tante volte, quante fanno d'uopo perchè ciascuno sappia la parte sua a quel punto da non mettere a pericolo l'effetto della commedia, o della tragedia, e la molta intelligenza, e pratica di chi sorveglia alle prove somministrano ajuto, e lena agli attori secondi, ed ove il bisogno lo richiegga, stimolo, e consiglio ai primi, cosicchè fino le infime parti sono in armonia colle più importanti: sono l'ombra del quadro che serve a dar risalto alle figure principali.

Da questo accordo, e da questa intelligenza di concerto nasce, che il suggeritore non è costretto d'alzar la voce, l'azione scenica è animata, il fuoco degli attori investe l'anima degli spettatori, e questi strascinati dall'impressione che ricevono, giudicano più col cuore, che colla mente, e la rappresentazione è applaudita, ed ecco come il vero bello non iscema mai del suo effetto, e come il mediocre, e talvolta il cattivo gli disputa l'onor del trionfo. Ma, lo ripeto: tutti questi felici risultamenti, se sono in gran parte dovuti al merito, allo zelo, ed alla buona volontà degli attori, non lo sono meno alla disciplina, alla sorveglianza, ed ai consigli di chi è incaricato della direzione di questa real compagnia.

E poichè, parlando dell'arte in generale, ogni comico italiano è quasi un ente isolato, e che tutto deve sperare, e conseguire dal solo suo merito; così conoscerà

il comico di leggieri quanto importi l'esercizio della memoria per ben riuscire nell'arte sua; ed in cotesto esercizio v'ha uno scoglio, che un assennato attore deve assolutamente evitare ad onta dell'altrui esempio coronato del pubblico vivissimo applauso.

Per ordinario la prima cura d'un attore che studia una parte, è di trovare quelle situazioni, ove impiegando i suoi soliti luoghi comuni dell'arte, giunge a strappare alla folla degli spettatori il consueto applauso, e quindi impara assolutamente a memoria, e, come dicono i Francesi, *par cœur*, quella parlata, che d'ogni altra più lunga, contenga più frasi atte a risvegliar l'applauso del pubblico. Per ciò che riguarda i soliti luoghi comuni dell'arte, si ricordi l'attore, che anche le cose più ben fatte, se sono ripetute troppo più del bisognevole, o non cadono in acconcio, perdono parte, o tutto del loro effetto. In quanto al discorso im-

parato a memoria troverà infiniti vantaggi, se tutto ciò che vorrà fare, ed esprimere sarà prima ben considerato, ed inteso; ed il maggior studio è di non mai dar a divedere agli spettatori, ch'ei lo recita coll'intenzione appunto di far loro comprendere che lo ha imparato a memoria.

A maggior chiarezza di questo mio consiglio cito un esempio. Ho veduto talvolta attori, e particolarmente un tale, che non diceva mai tanto male quanto i discorsi imparati a memoria. Prima di tutto con un cenno visibile agli spettatori imponeva silenzio al suggeritore, quindi pronunziava il suo discorso con tanta rapidità da far rimanere sospeso il fiato in corpo a chi l'ascoltava, e rinforzando la voce nelle corde alte fino, per così dire, alla quinta del tuono, precipitava la cadenza con una inflessione di voce sulle corde basse; il pubblico applaudiva a pieno coro, e l'attore

persuaso d'aver varcato *mare magnum* menava baldoria di sì bel trionfo. Non è così, signor mio, che si recitano le cose imparate a memoria; quell'applauso del pubblico è l'effetto della sorpresa, non del ritto giudizio, e non può allettare l'attore di senno. Gli spettatori in generale si trasportano con facilità ad applaudire tutto ciò che loro sembra straordinario e nuovo; ma anche l'arte comica ha le sue imposture. Il silenzio del suggeritore desta la maraviglia del pubblico accostumato a sentirlo, la celerità della dizione dell'attore la ingrandisce, ed il pubblico applaude alla novità, ed alla stravaganza del caso, senza essere tocco da nessun'altra impressione. Cotesta foggia di dire è una vera ciarlataneria, e torna a danno dell'intelligenza dell'attore; lo spettatore vien tolto all'illusione, e non vede più che la persona dell'attore, e non il personaggio che rappresenta. Bisogna imparare a memoria

per non essere imbarazzati dall'incertezza nel dare la giusta intuonazione alla voce, i veri colori alle immagini dello scrittore, e l'analoga espressione ai sentimenti.

Sia pur lode al vero. Gli attori che facciano un uso cotanto ridicolo della loro memoria sono pochi, ed altri ve n'hanno, che non meno attivi e pronti nell'imparare, impiegano un metodo più vero, e più giusto nel dire, ed il pubblico non solo ammira la feracità della loro memoria, ma è vivamente tocco dalla loro espressione. Vorrei che tutti i nostri reduci da Parigi maravigliati della memoria degli attori francesi si trovassero presenti, allorchè la nostra reale compagnia rappresenta il Saccente, capriccio drammatico del sig. Kotzebue, e la commedia del nostro Carlo Goldoni l'Avvocato veneziano. Se la parte del Saccente non fosse detta tutta a memoria, perderebbe gran parte del suo effetto; ma il nostro attore, che quella parte

rappresenta, non solo la dice tutta a memoria, ma in quell'immenso caos di citazioni d'autori greci, e latini, in quelle minute particolarità di erudizione, colle quali interrompe i discorsi dei personaggi che si trovano in iscena con lui, in quell'entusiasmo che impiega per far pompa della sua letteratura fino al punto di non avvedersi d'essere rimasto solo, non v'è un'immagine, un'idea, una parola, che non sia espressa in modo da essere profondamente, e senza fatica intesa dall'uditore, e la parte è di tale lunghezza da spaventare il più coraggioso mnemonico. In quella dell'Avvocato veneziano in dialetto veneto, in quella lunghissima arringa, con quanta maestria non prædispone gli animi a suo favore nell'esordio! con quanta chiarezza entra in materia e sbriga i nodi della quistione! con quanta precisione cita i testi legali in appoggio del suo assunto! per quali giusti

gradi sale a poco a poco fino al punto estremo della forza, e della veemenza oratoria, senza mai dimenticarsi la nobiltà, e la dignità dell'azione, tutto fedelmente adempiendo il precetto di Quintiliano di conciliare, persuadere, commovere, e dilettare (1)! Costante nel mio divisamento di nominar con franchezza gli attori pei quali cade in acconcio la lode, sicuro da non poter essere da nessuno con buone ragioni smentito, sappiasi che cotesto attore è il signor Domenico Righetti.

Ecco in qual modo deve essere impiegata la memoria, quel dono prezioso, senza cui non si può divenire grand'attore, dono che ce lo dà la natura, e il di cui artifizio sta nel tenerla esercitata, e cotesto esercizio si

(1) Tria autem praestare debet pronuntiatio. Concilìet, persuadeat, moveat: quibus natura cohaeret ut etiam delectet.

riduce a tre punti. Prima ben concepire, indi ragionare, e poi rileggere frequentemente.

NOBILTÀ E MAESTÀ

> La noblesse est un heureux accord de la dignité, de la grâce et de l'élégance.
>
> L'air imposant est un don de la nature, mais lui seul ne suffit pas encore pour donner de la majesté. La majesté est la noblesse portée à un degré au-dessus de l'ordinaire.
>
> *L'Aristippe Français.*

Si crede da taluno che la nobiltà, e la maestà s'abbiano dalla sola natura, e che nè arte, nè riflessione vi possano aver parte. A dar forza a siffatta opinione si citano esempj; e in vero vi hanno uomini di bellissima presenza, e spogli d'ogni nobiltà, e viceversa uomini di corpo mal regolato, e di aspetto ignobile, che emettono i pensieri, e le parole con nobiltà, e con pari nobiltà passeggiano sulla scena. Garrik, e Le-

quain, i due più celebri attori, il primo dell'Inghilterra, il secondo della Francia, non erano nè di bella persona, nè di bello aspetto. Da questi medesimi esempj io all'incontro traggo conseguenza, che la nobiltà, e la maestà, anzi che dalla natura, si possono acquistare dalle osservazioni, e dall'arte. In che consiste la nobiltà? Nella perfezione del gesto più che in qualsivoglia altra cosa; ad ottenere la desiderata perfezione è di mestieri lo studio, e lo studio maggiore è da far sì, che i movimenti appajano facili, e non istudiati: nessuna durezza nel camminare, semplicità nello stare, dolcezza e scioglimento di braccia fanno nobile un attore. La maestà va più oltre ancora; ella è una nobiltà innalzata ad un grado non ordinario; per ben esprimerla sulla scena è forza che l'attore senta nell'animo suo, quanto la sua parte lo renda superiore a tutti quelli che lo circondano,

ed ove ottenga che lo stesso spettatore si avvegga di cotesta superiorità, sarà veramente maestoso. Rappresentando la parte di un re, od usi clemenza, o adoperi comando, o sia preso dall'ira, non deve mai dimenticare la maestà; esprimendo tutta l'amicizia che sente per un suddito, che gli è caro, il suo contegno faccia vedere, che la grandezza sua gl'impedisce di scendere a quella dimestichezza che userebbe con un suo pari; s'egli comanda, nella sicurezza della sua voce, e del suo atteggiamento si vegga la forza d'un sovrano, a cui non si può disubbidire; se è mosso dall'ira, non deve abbandonarsi a tutti qne' conati che natura ci detta nell'espressione di cotesta passione; ei deve aver sempre in mente che la sua grandezza lo innalza al di sopra di tutti gli uomini, ch'ei non ha altri eguali, che quelli del suo grado, che ogni nemico è debole al suo paraggio. In un uomo sì

grande l'ira è vinta dal disprezzo, e dall'idea che non si deve, e non si può insultarlo. Si è detto altre volte che a canto del sublime vi è lo stravagante; e dal maestoso al ridicolo non v'è che un breve passo. Questo ridicolo lo si scorge in tutti quegli attori che coperti da magnifico manto, cinto il capo del diadema reale, facendo del braccio sinistro un angolo acuto, ed appoggiando forte il pugno sul fianco, colla testa elevata, camminano duri duri sulla scena come fossero sui trampoli; quando fanno pompa del loro vestimento; quando ingrossando la voce emettono un suono gutturale e sforzato; quando ad ogni cenno imperativo battono un piede; e finalmente quando lasciano vedere lo studio, e l'artifizio nel loro portamento per cui il tutto insieme diventa affettazione. Meno lo spettatore vedrà in noi pena, e travaglio, più l'illusione farà il suo effetto, e l'attore non comparisce mai tanto

ridicolo, come quando i modi per esprimere grandezza sono affettati.

La nobiltà, e la maestà adunque sono qualità indispensabili ad un attore per ben rappresentare, e particolarmente nella tragedia; senza di queste è impossibile ad un attore di cattivarsi la stima, ed il favore del pubblico, almeno della parte sana del pubblico. Ad acquistare queste due preziose qualità non v'è miglior mezzo che lo studio, e la contemplazione di que' grandi uomini, che tali divennero per quelle alte virtù che ispirano ammirazione e rispetto. Allorquando si deve rappresentare sulla scena un eroe, vada l'attore in traccia, svolgendo le pagine della storia, di tutto ciò che può renderlo istrutto del carattere, delle virtù, e delle azioni dell'eroe. Quasi tutti i grandi uomini della storia hanno conservato nel corso della loro vita alcuni tratti particolari, che esposti sulla scena, daranno a

conoscere, che l'attore non opera a caso, e ch'egli ha composto le sue tinte ed i colori dietro la pittura che ne fece la storia, e si acquisterà grido d'attore colto, e studioso. Quell'arti belle, colla cui contemplazione può l'attore aitarsi per la naturalezza ed espressione del gesto, gli forniranno altresì i modelli per presentarsi al pubblico con nobiltà e maestà. Allorchè l'animo suo avrà sentito vivamente l'importanza della superiorità della sua parte in confronto delle altre con cui si tróva a dialogo, il disegno, la pittura, e la scultura gli forniranno in copia esempj di atteggiamenti analoghi.

Le arti sono sorelle, e in quella guisa, che talvolta il pittore, standosi spettatore in teatro, s'imprime nella memoria un atteggiamento espressivo ed analogo d'un attore di genio, e lo ripete sulla tela, così l'attore, tocco dalla bellezza e dalla verità d'una pittura, può prendere norma per ben

disegnarsi sulla scena. Egli è dalla negligenza di coteste osservazioni, e della lettura, che si veggono non di rado attori ben fatti della persona rappresentare eroi antichi e moderni, senza quel colorito caratteristico con cui li dipinge la storia, e senza quella nobiltà, e quella maestà indispensabili alle qualità del loro grado; ed ecco un punto importantissimo del bello ideale dell'arte, che talvolta scostandosi dal vero, e dalla natura comune, emenda, colla idea di perfezione, il difetto di natura. Per esempio: la storia ci presenta Alessandro conquistatore piccolo di statura: si vedono non di rado monarchi di forme irregolari del corpo, uomini grandi, illustri guerrieri, che al loro contegno, ed al loro aspetto si distruggerebbe ogni impressione di maraviglia, e di estimazione senza la ricordanza delle loro famose imprese: eppure guai a quell'attore, che piccolo di statura rappre-

sentasse Alessandro sulla scena, o qualunque altro monarca, o grand'uomo, od illustre guerriero! ov'ei non fosse di straordinario merito per voce, gesto, espressione e calore, come un Garrik, ed un Lequain, che giunsero perfino ad ingannar l'occhio sulla loro persona, anzi che darci un'idea della grandezza del personaggio che rappresenta, lo farebbe scendere al livello della sua picciolezza, e ne diverrebbe la parodia.

Conosco attori di piccola statura, che forse sono migliori nella tragedia, che nella commedia; ma siccome il bello della tragedia s'avvicina alla perfezione ideale assai più che la commedia, così la mediocrità lascia un certo vuoto nell'animo dello spettatore colto ed intelligente, effetto d'un desiderio non del tutto soddisfatto, e che il suo cuore agognava. A compensar il torto di natura, deve l'attore di piccola statura innalzarsi colla grandezza dell'animo, sentir vivamente

le bellezze della sua parte, e colla nobiltà de' suoi atteggiamenti far scomparire all'occhio del pubblico la persona dell'attore per offrirgli sempre allo sguardo, ed alla mente il personaggio rappresentato. Se si facesse parlare Federico secondo re di Prussia in una pomposa rappresentazione ed in versi, quell'attore che volesse per una mal intesa imitazione del vero passeggiare sulla scena con rapidi, e corti passi, fiutar tabacco estraendolo dallo scarsellino della sottoveste, con una spalla più elevata dell'altra, tutto il patetico, ed il sublime della rappresentazione ecciterebbe una sensazione affatto contraria allo scopo; posto Federico in quella situazione, Federico non è più qual era veramente, ma quale doveva essere; non così nella commedia: il suo nome, e la qualità del suo grado bastano a conciliare ammirazione, e rispetto, sempre che gli atteggiamenti non sieno caricati oltre misura, e che

non gli si faccia tenere un linguaggio basso e triviale, non gli si mettino in bocca freddure invece di sali spiritosi, e concetti indegni di sì gran personaggio come qualche volta è accaduto. Un mezzo infallibile, e in gran parte trascurato da' comici per far tesoro di nobiltà ne' gesti, e negli atteggiamenti, si è quello di seguire con occhio indagatore i modi delle distinte società del così detto bel mondo. Con questo studio si impara ad essere rispettosi, evitare quella famigliarità che degenera in disprezzo, ad essere puliti e gentili, ad essere modesti senza umiliarsi, a concepir stima di se stesso senza orgoglio; s'impara il contegno dell' inferiore verso il superiore, e viceversa; a dar il tuono conveniente alla qualità del grado fino ne' difetti di che non è scevra anche la classe più distinta, come l'ignoranza, la presunzione, la leggerezza, il giuoco, l'ebrietà, il libertinaggio, ed il ridicolo.

Tutti questi vizj comuni a tutti gli uomini, si mostrano con diverse tinte all'occhio dell'attento osservatore, e l'attore arricchito di tutte le analoghe cognizioni, saprà rappresentar sulla scena, ora l'uno, ora l'altro de' succennati difetti, variandone i modi secondo la qualità della classe a cui apparterrà il personaggio rappresentato.

Dalla perfetta cognizione del bello l'attore acquisterà quel tatto fino, e delicato, che lo terrà sempre nei limiti di proporzione, e sarà nobile in ogni parte. Sappiamo dalla tradizione, e dalla testimonianza di comici ancor viventi, che uno de' più celebri attori del secolo scorso portava una impressione fortissima al cuore degli spettatori, succeduta da vivissimi applausi in una scena, ove ei, padre infelice, e addolorato, reclamava giustizia dal suo principe; si animava egli in tal guisa nell'espansione del suo dolore, che infuocandosi

a grado a grado, batteva di una mano fortemente la tavola a cui era il principe assiso. Io credo che se un attore s'avvisasse in oggi di accompagnare la sua espressione con un gesto di tal fatta, produrrebbe un effetto ben diverso; la sola idea dell'immensa distanza che passa fra un suddito ed il suo principe basterebbe a far ravvisare quel gesto improprio ed indecente, ed a distruggere tutte le emozioni che avessero potuto eccitare nell'animo le sue parole, e l'aspetto del suo dolore. A me sembra che quell'attore in quel momento non sentisse che la sua superiorità d'artista a petto del suo collega che rappresentava il principe. Non meno ignobile, e ridicolo trovo quello sfibbiare con mano convulsa i bottoni della sottoveste, per abbottonarli senz'ordine onde dinotare il disordine de' sensi, come quel lasciare cadere a poco a poco la cravatta dal collo nell'espressione dell'ira, o del do-

lore, come se lo spettatore non dovesse avvedersi del grossolano artifizio, che ella era affibbiata o legata in modo da potersi sciogliere allo scuotimento del capo, e delle spalle. In tutti cotesti artifizj anzi che scorgere il genio d'un attore ben ispirato, non veggo altro che caricatura, affettazione e ridicolo. I pregiudizj che accompagnano in Italia la condizione del comico, e la niuna considerazione alla persona che l'esercita, ha fatto contrarre ad una gran parte de' comici abitudini, per le quali sempre più si allontanano dal nobile, e dignitoso contegno, e mercè che le persone di grado distinto a malo stento si degnano di conversare con essi; ma in ogni tempo vi furono attori colti, e ben educati, i quali furono sempre ben accetti, ed accolti da persone anche le più qualificate, e cotesti attori ammessi nelle più pulite società, trassero, dalle attente osservazioni, utilissime lezioni. Non potrò mai

abbastanza raccomandare a' comici, qualunque sia il loro merito nell'arte, di distaccarsi da abbiette compagnie, dalle quali nulla si può imparare di buono nè per la morale, nè per l'arte. È vero, che anche dalle più rozze persone della plebe può un attore acquistar utili lezioni, ed allora non è necessario famigliarizzarsi con essi; ma bensì studiare i loro modi nella pittura delle passioni, le quali variano in ragione della varietà delle condizioni, ed in quella guisa, che dalle persone d'alto grado si può apprendere la cortigianeria, e quel non so che da esse chiamato saper le creanze, saper vivere, e che in sostanza è un formolario di belle apparenze; così dalla plebe si possono imparare quegli atteggiamenti analoghi alle rispettive passioni, dettati dalla semplice natura, e non architettati dalla educazione; ma senza addomesticarsi con essa. La frequente compagnia di persone, o vi-

ziose, od oziose, se fu sempre fatale ad ognuno di qualunque condizione egli sia, lo è molto più ad un comico, la cui arte è sottoposta al giudizio del pubblico, e la cui persona è nota anche a chi non è da lui conosciuto; i modi ignobili co' quali ei rappresenterà caratteri nobili, faranno fede della fonte da cui scaturiscono, e diverrà oggetto del pubblico disprezzo. Ma sia lode al vero; l'arte comica non iscarseggia in oggi di pulite e ben educate persone, che colla loro condotta come uomini, e col loro contegno sulla scena fanno argine al malefico influsso di quelli, che tenendo in non cale la stima di se stessi, provocano contro l'arte intera quegli ingiusti pregiudizj, che le hanno recato, e possono recarle tuttavia tanto danno. Vorrei che que' comici, che disonorano se medesimi coi loro vizj in società, e la loro arte in teatro colla negligenza, od ignoranza di tutto ciò che a cotest'arte ap-

partiene, invece di prender in ridicolo le persone dabbene loro confratelli, le prendessero invece ad esempio, e si ricordassero, che ormai siam giunti a tale, che tutto il disprezzo della società anzi che rovesciarsi sull'arte in generale, si rivolge a chi la deturpa.

Rientrando nella via, giova ripetere che nell'arte comica tutto è studio ed osservazione, e che sì l'uno, che l'altra divengono vieppiù d'assoluta necessità, in ragione del giudizio del pubblico, che ogni dì più va raffinandosi. Quelle bassezze, que' gesti sconci, quegli atti, e motti indecenti, anzi che il riso, provocano l'indignazione degli spettatori, ed ove per avventura vengano dagli idioti applauditi la sera in teatro, all'indomani nelle case, nelle adunanze, nei caffè, nei pubblici fogli sono altamente biasimati dagl'intelligenti, dal cui solo giudizio deriva la buona, o cattiva fama degli

attori. La nobiltà adunque, e a suo tempo e luogo la maestà denno essere le principali cure di un attore di senno, e stia egli ben in guardia per non iscambiare la nobiltà coll'alterigia, la maestà colla caricatura. L'alterigia attira seco l'avversione, la nobiltà ispira rispetto; la prima segna il disprezzo de' suoi simili, la seconda raccomanda l'umanità. La nobiltà innalza la nostra anima col sentimeuto della virtù, ed abbassa al nostro sguardo l'alterigia in proporzione della superiorità che vuol esternare in faccia al nostro cospetto; allora noi non concediamo all'uomo altero, che ciò che non possiamo ricusare al suo grado, il nostro omaggio non è al livello del suo potere, e non s'alza alla giusta proporzione se non quando l'uomo potente coi tratti luminosi della sua virtù ci convince ch'è degno d'esserlo. È facile immaginarsi il magico effetto che può produrre in teatro un attore ben

penetrato da questi principj! che risalto darà egli alla sua parte in un dialogo fra un personaggio altero, ed un personaggio nobile! Tutte coteste distinzioni, e rispettive gradazioni bisogna conoscerle, e per ben conoscerle bisogna sentirle. La bassezza e la trivialità sono imperdonabili ad un attore dal massimo all'infimo personaggio ch'ei rappresenti, ed anche nelle espressioni delle passioni sentite sempre con forza dal volgo, deve l'attore prefiggersi un confine dettato dalla decenza, e dal sentimento del bello; ed in quella guisa che uno scrittore deve astenersi dal linguaggio famigliare alla feccia del popolo, quando vuol farla parlare sulla scena, così l'attore deve fuggire tutti que' conati, e que' gesti di che fa uso questa razza di gente. Lo studio dell'imitazione de' modi di cotesta classe di persone è facile, perchè le loro abitudini s'accostano più alla natura, che non nelle persone ci-

vili, a cui l'educazione e pratiche diverse hanno, per così dire, dettate le regole, e tracciati gli esempj della civiltà; tutta l'attenzione deve essere impiegata ad evitare que' modi che ributtano. Un comico francese dovendo rappresentare la parte d'un facchino in un teatro di Parigi, e volendo ritrarre dal vero più che gli fosse possibile l'espressione de' gesti analoghi, indossò l'abito di facchino, e concertatosi con un suo compagno, andò in un quartiere di facchini col pretesto di riscaldarsi al fuoco per alcuni istanti; poco dopo giunge il suo collega in abito civile, e chiama un facchino qualunque che lo seguisse. Il comico si presenta il primo, e parte con lui; un altro facchino gli tien dietro in qualche distanza, e vede che entrambi entrano in un magazzino, ove si carica il comico d'una balla di mercanzia, ed a cui l'altro dice: *ritorna al quartiere dove io t'aspetterò per*

darti la mancia. Il vero facchino corre al quartiere, e dà parte a' suoi compagni dell'accaduto, i quali adirati perchè un facchino d'un altro sestiere si buschi una mancia, che doveva spettare ad essi, attendevano ansiosi il suo ritorno; in fatti dopo un dato tempo, eccoti il buon uomo che rientra in quartiere già aspettato dal suo collega, il quale cava la borsa, e lo regala d'uno scudo. La generosità della mancia accende vieppiù que' facchini, che chiedono ragione al comico dell'usurpato danaro; questi risponde loro con mal garbo, quelli infuriano, finchè avvedutosi il comico che incominciavano dalle parole a passare ai fatti, svelò loro la burla, ed unito un altro scudo al primo, ne fe' dono ai veri facchini, che cambiarono rapidamente di tuono, e di modi, e convertirono in riso, ed applauso un'avventura, che poco prima aveali mossi all'ira. Il comico intanto, che nulla aveva

perduto di quanto aveva osservato nei loro atteggiamenti, e nei loro gesti, piena la memoria degli animati, e naturali modelli, rappresentò la sua parte in teatro con tanta verità, che si meritò i più vivi applausi. Ecco un'imitazione tratta dal vero: ma crediam noi, che quel comico avrà tutto servilmente imitato dal vero nell'espressione, e nei gesti? No certamente: egli avrà rinforzate alcune tinte, ed infievolite alcune altre, egli avrà scemato dal vero tutto ciò che poteva renderlo plateale ed indecente, ed aggiunto di bello da quanto gli avrà fornito lo studio della sua arte: egli sarà stato vero e naturale, ma con un grado di perfezione ideale superiore alla verità ed alla natura della sua condizione, cioè: con una tal quale nobiltà di contegno proporzionata alla qualità del personaggio rappresentato, la quale consiste nei confini ch'ei si sarà stabiliti fra la verità, e la decenza, fra la natura, e l'arte.

Tutto in teatro è imitazione, dunque bisogna osservar tutto, e la difficoltà dell'imitazione cresce a misura dell'importanza dell'oggetto imitato.

Ad un caratterista torna assai difficile in Italia, e ancor più nelle compagnie ambulanti ad aggiugnere la desiderata nobiltà, a meno ch'egli non sia tanto coraggioso da rinunziare ad alcune allettatrici sensazioni, e capace d'essere sempre presente a se stesso. Molte cause s'uniscono ad ingrossare le difficoltà. Il passaggio dal carattere di barone, conte, marchese, ecc. a quello di facchino, di contadino, di servo, e talvolta anche di melenso; la diversità notabile delle abitudini, e de' costumi in Italia di una provincia all'altra in tutte le classi, anco nelle più distinte della società, ed il troppo modico prezzo, che si paga alla porta del teatro, per cui le nostre platee sono affollate bene spesso da molto popolo, che tanto

più ride spiatellatamente, quanto più scurrili sono i mezzi adoperati per farlo ridere. Se un caratterista non imporrà a se stesso una rigorosa legge di non oltrepassare i confini stabiliti dal vero bello, se non sarà sempre in guardia per non lasciarsi sedurre dalla foga di voler far ridere a qualunque costo, s'egli non si farà un dovere preciso di comporre le tinte per la pittura de' suoi caratteri, che quadrino colla qualità della persona, ei diverrà per forza monotono, darà nel grossolano, e se sarà per anco nel tutto insieme buon attore, scapiterà tuttavia non poco nel giudizio degl'intelligenti. Il passaggio da un carattere di persona la più qualificata a quello della più abjetta, e conservare i modi proprj a ciascuno di essi, è difficile, ma la difficoltà riman vinta da un fermo volere; tutto deriva dall'essere presente sempre a se stesso, darsi cura dello studio del carattere, e non dello studio di far ridere.

L'attore mentre studia, mentre raccoglie i suoi materiali deve essere padrone di se stesso, per essere in caso sulla scena di ricordarsi delle singole particolarità delle sue osservazioni, ed il suo studio sarà di farsi una legge positiva d'essere sempre nobile sulla scena, pieno l'anima di quel precetto *turpidinem non turpiter designare.*

GESTO

Labori dent veniam, qui nihil credemus esse perfectum, nisi ubi natura cura juvetur.

QUINT. *Init. Orat.*

Il gesto è un atto, un cenno, col quale si esprime gli affetti dell'animo (1): cosicchè dagli atteggiamenti corporei si possono comprendere le disposizioni dell'animo, e congetturare dagli atti, gesti, e portamenti delle membra gli interni nostri affetti. Questo ramo dell'arte comica abbraccia tutti i caratteri, ed è di tale, e tanta importanza in teatro, che un gesto sconcio, un atteg-

(1) *Gestus est quo indicatur quid geratur.* Festo.

giamento senza garbo, un atto indecente, basta a distruggere tutto l'effetto delle parole per interessanti che siano.

Il gesto è il linguaggio dell'universo; Quintiliano così lo chiama. Questo linguaggio è espresso dagli occhi, dagli orecchi, dalle braccia, dalle mani, dai piedi; infine da tutti i movimenti del corpo.

Il tuono della verità del gesto parte dall'imitazione della natura è vero; ma ciò non basta per lo spettatore intelligente ed illuminato; egli esige che il comico non solo sia imitatore fedele, ma sia pur anco creatore, ed è sotto quest'ultimo punto di vista, che si distingue l'attore studioso, e di genio, dall'attore comune. Il gesto d'un valente attore dà qualche volta anima ad un discorso, ad una scena per se stessa fredda ed inconcludente, e se serve a dar maggior forza ed espressione ai pensieri più felici, non di rado giova mirabilmente a na-

sconderne i difetti; ma questo gesto, conseguenza del raffinamento dell'arte, deve parer natura, e non arte.

Allo studio di questa difficilissima ed importantissima parte dell'arte teatrale, deve con particolar cura dedicarsi chi aspira a diventar buon attore, e dove ei non sia da tanto da divenire creatore, in forza del suo genio, avrà già fatto non poco, se coll'assiduo studio, e pertinace osservazione della natura, sarà giunto ad esserne fedele imitatore. Ad acquistarsi i materiali più sicuri per aggiugnere lo scopo, io non saprei suggerire all'amatore dell'arte comica scrittore più profondo, che abbia raccolto più utili insegnamenti, quanto Enghel nelle sue lettere sulla mimica, tradotte in italiano dal celebre dottor Rasori. Molti de' suoi precetti e consigli hanno bisogno di schiarimenti, e non è così agevole per un giovane, che in cotest'arte dà i primi passi, a svilupparli

da per se in mezzo a quella sottile, e talvolta oscura metafisica in che sono avvolti; ma quelle lettere sono una miniera così feconda d'istruzione per un comico, ch'ei potrà chiamarsi a dovizia provveduto, facendo uso soltanto delle più chiare, ed intelligibili lezioni.

Gli attori italiani sono accusati di far un abuso di gesti, ed incontro negli stranieri scrittori di cose teatrali, frequenti rimbrotti per cotesto abuso; io al contrario non accagionerò i miei confratelli d'arte dell'uso troppo più del bisognevole del gesto in scena, nè voglio menar buona l'accusa degli stranieri; quella natura che fa economo di gesti l'Alemanno, entusiasta fino all'esagerazione il Francese, rende l'Italiano prodigo di atteggiamenti, e di gesti, cosicchè non è maraviglia che anche gli attori ne abusino sulla scena; ma siccome l'arte raddrizza la natura quando sconcia si mostra all'occhio

dell'attento osservatore, così anch'io dirò, che l'attore italiano dovrebbe porre animo e cura a dare a' suoi atteggiamenti più semplicità, l'alemanno più fuoco, il francese più verità. Non v'ha passione interna, che non possa essere espressa visibilmente dal gesto; colla sola mano io posso accennare, pregare, comandare, domandare, accettare, ricusare, ringraziare, minacciare, giurare, ecc. Ma la sede dell'espressione accompagnata dagli analoghi atteggiamenti corporei, è nel volto. Gli antichi avevano portato l'arte del gesto ad un punto di perfezione incredibile. Ateneo, citando l'autorità d'Aristotile, ci narra che Teleste ai tempi d'Eschilo perfezionò l'arte del gesto per la tragedia a segno, che nei sette capi contro Tebe avrebbe bastato il gesto a supplire alle parole (1). Gli esempj che ab-

(1) Aristotile presso Ateneo Lib. I, cap. 18, pag. 22.

biamo de' comici romani hanno del maraviglioso, del soprannaturale, e particolarmente di quanto ci si racconta di Roscio.

I gesti variano di genere secondo la diversità dei generi a cui possono essere impiegati. I gesti di teatro sarebbero difetto per l'oratore sacro, o profano, i gesti dell'orator profano sarebbero disdicevoli all'orator sacro, e quelli dell'orator sacro al profano. Il gesto di teatro è diverso dal gesto di conversazione, e principalmente nella tragedia; nella commedia vi si accosta un po' più, come quella che quasi sempre ci mette in contatto colle abitudini sociali della vita comune; ma anche nella commedia vuolsi ir cauti nell'imitazione della natura, perchè in teatro ella è sempre ripulita dall'arte in tutti quei luoghi, che mostrasi rozza o guasta. La differenza che passa dal gesto della tragedia a quello della commedia, è in proporzione della diversità che passa tra i ca-

ratteri, i personaggi, i pensieri, le passioni, lo stile dell'una, e dell'altra; i gesti della commedia sono, per così dire, prosaici, quelli della tragedia poetici: cioè, ch'essi hanno un grado di perfezione, d'energia, che non hanno quando accompagnano la prosa; che siccome la poesia vuol essere bella, così è di mestieri, che tutto sia in un grado di perfezione più che ordinaria. Il gesto, come il tuono della voce deve essere naturale anche nella tragedia, altrimenti non assomiglierebbe alla natura ed al vero, ma nello stesso tempo è forza, che abbia un tuono superiore alla natura ordinaria, se no, la natura rimane tale qual è, non quale dovrebbe essere, e gesto, e tuono di voce perdono il loro effetto.

Egli è adunque dalle osservazioni della natura, che s'imparano quei gesti provenienti dalle interne sensazioni dell'anima, da Enghel divise in desiderj attraenti, ed

in desiderj repellenti, e l'attento osservatore, l'attore di genio corregge la natura ov'è imperfetta, l'adorna dove è rozza, e l'arricchisce dove è povera di quelle grazie, che valgano a farla piacere. Che direm noi di quegli attori, i cui gesti sono ben di rado coincidenti all'uopo? Che direm noi di que' gesti, che lungi dall'infonderci quelle sensazioni che si studiano d'esprimere, ci feriscono sì ingratamente i sensi, da distruggere l'illusione, e molto più, come accade in alcuni comici, quando sono ripetuti? Se la soverchia ripetizione d'un gesto anche giusto ed espressivo perde il suo effetto, quale sarà l'effetto della ripetizione d'un gesto sconcio? Se un attore, a cagion d'esempio, per esprimere la gioja che sentir deve il giovane Egisto nella Merope d'Alfieri, e quella nobile vanità nel sapersi discendente del grande Alcide, si alzasse di tutta quanta la persona sulla punta de' piedi, ed elevasse le braccia

ritte sopra il capo, e tutto oscillante dicesse: *sangue son'io d'Alcide!* quale idea concepiremo della sua naturalezza, e verità della sua espressione, della sua intelligenza, e del suo studio? Anzichè offrirci l'imagine della grandezza morale, non ci presenta egli quella dell'altezza fisica?

Se un attore per esternare l'interno moto di sdegno, a stento represso, invece di servirsi dell'occhio, e della fronte, facesse un'altalena del petto, e sì grave ne traesse il respiro, come colui che giunge ansante dopo lunga, e rapidissima corsa, non distruggerebbe tutta l'illusione? Se uno parlando dimenasse continuamente il capo, o si stesse lunga pezza colle gambe larghe, colle braccia acconciate a sghembo; se uno ad ogni tratto sporgesse la lingua fuor delle labbra, o se senza posa alzasse, ed abbassasse il ciglio, non devierebbe chi lo guarda dall'attenzione dovuta al per-

sonaggio rappresentato, per tutta concentrarla nella persona che lo rappresenta? Tutti questi difetti visibili, che feriscono i sensi degli spettatori fanno gran torto all'attore, e provengono dalla mancanza d'insegnamenti, dalla poca cura di far tesoro di principj giusti sull'arte, da una cattiva pratica, da una servile imitazione, e dal legger poco; questi difetti saltano agli occhi non solo dello spettatore intelligente, ma a quelli del più idiota, e qui mi cade a taglio un'osservazione che riuscirà, spero, non del tutto vuota, ed inutile.

Supponiamo due attori, uno de' quali avesse tutti, o solo parte dei succennati difetti, e l'altro avesse tutti quelli, che dalla mancanza di quella fina intelligenza, di che ho parlato, derivano, come scambio di una passione coll'altra, fuoco fittizio, accentuazione falsa, cadenze monotone, e simili, ed esaminiamo perchè quest'ultimo ha mi-

glior giuoco e fortuna in teatro del primo, anche più dotato d'intelligenza, e d'egual pratica. L'esame è presto fatto. L'attore incolto, ma fornito anch'egli di doni naturali, e fatto esperto dalla pratica, presenta difetti visibili soltanto alla mente, l'altro difetti, che feriscono i sensi. Tutti gli spettatori hanno occhi, ed orecchi, pochi mente, ed intelletto; i difetti del primo trascinano seco la moltitudine, che giudica senza intendere, e sono l'oggetto della critica de' pochi conoscitori; quelli del secondo portano un'ingrata sensazione a tutti, e nel giudizio generale resta al di sotto del suo collega, di cui sarebbe di gran lunga superiore, se si dasse con tutta l'attività a correggersi di cotesti difetti. Chiamo in testimonio tutti i miei confratelli d'arte. Quanti attori non conosciamo noi, che senza tema d'errare giudichiamo più favorevolmente del pubblico? e quanti altri assai più rigoro-

samente? eppure noi stessi, ove ci fosse d'uopo scegliere sugli uni, o sugli altri, sacrificheremmo la nostra privata sentenza al pubblico voto, comecchè storto ed erroneo. Que' tali che credessero vedere la loro immagine nello specchio che ho presentato, lungi dal muovermi querela, e darmi ad imprestanza mire odiose, che non ho mai sognato d'avere, procurino collo studio, e con un fermo volere l'emenda di cotesti difetti, e con essa un balsamo alla ferita recata al loro amor proprio per interesse del loro amor proprio medesimo.

Più un comico sarà attento osservatore della natura, e sottomettendo le sue osservazioni ai principj del bello, conoscerà vie meglio l'importanza del gesto. Si dice comunemente che pel gesto non v'ha regola; ma quanto s'inganna chi lo dice! Il gesto ha le sue regole come la pittura, e in quella guisa, che una figura disegnata fuor delle

regole nel quadro, fa torto ad un pittore, così un atteggiamento, o affettato, o triviale, o indecente, o sforzato, insomma un attore mal piantato, e disegnato in scena, provoca un effetto ben contrario a quello cui mira.

Non si deve intendere per gesto il solo movimento delle braccia, ma quello pur anco di tutte le parti del corpo, e dall'armonia di queste dipende la grazia d'un attore. Durerà gran fatica, in sulle prime, lo credo, e si troverà lungo tempo nell'impaccio, ma divenuto una volta signore del suo fronte, del suo ciglio, de' suoi occhi, della bocca, del petto, delle braccia, delle gambe, saprà servirsi nella giusta misura di queste parti, e combinando l'una coll'altra, darà a' suoi atteggiamenti la proporzione, l'espressione, la verità, e la bellezza. Dove trovare i modelli dell'imitazione? Prima nella natura, e poi nelle belle

arti. La poesia, la musica, la scultura, la pittura, la danza, apriranno all'attore la fonte del bello ideale d'un mondo possibile, ed ei ne presenterà un'imagine sulla scena, imparerà, che oltrepassando certi confini, si dà nell'affettazione, e si spiace agli occhi non solo, ma alla mente ancora degli spettatori. Lo studio del bello nelle arti ridotto a principj, gli farà conoscere i difetti altrui, e starà in guardia a non copiarli. Vi sono alcuni attori che nel comparire sulla scena portano la testa tanto alta, e il corpo tanto dritto, che non sanno poi qual atteggiamento assumere allorchè devono mostrar superiorità a fronte degli altri personaggi co' quali si trovano a dialogo, ed ecco un difetto di proporzione, che disarmonizza colla verità, e coll'espressione, e che un attore dotto dell'arte sua saprà evitare. La testa elevata indica altezza d'animo, pretesa superba di maggio-

ranza. Virgilio nel canto quinto dell'Eneide volendo dire che Darete insuperbì, pretendendo di non aver paragone di fortezza nelle pugne del cesto, ce lo dipinge nella lotta colla testa alta: *Talis prima Dares caput altum in praelia tollit.* Dante facendo menzione dell'alterezza di Ricciardo da Camino signore di Trevigi, disse:

E dove Sile a Cagnan s'accompagna,
Tal signoreggia, e va con la testa alta,
Che già per lui carpir si fa la ragna.

E poichè, senza pur ch' io m' avvegga, mi trovo a parlare degli atteggiamenti della testa, dal poco che sono per dire su questa bella parte del corpo, giudichi chiunque pensa esser facil cosa l'arte del comico, quanto studio, e meditazione richiegga. Abbiamo veduto che la testa alta indica alterezza, pretesa di maggioranza; talvolta indica grandezza d'animo; ma il capo non si eleva cotanto come nell'espressione

dell'alterezza, e della superiorità. Temistocle, che si presenta a Serse suo nemico nel punto medesimo, che questi minaccia e freme, ed arde dal desiderio d'averlo nelle mani, spiega tutta la grandezza dell'animo suo allorchè chiesto da Serse,

. . . . Ah! dove,
Questo oggetto dov'è dell'odio mio?

risponde:

Già sugli occhi ti sta.

e Serse:

Qual è?

Temistocle:

Son' io.

Al pronunziar di quell'*io* si deve vedere nell'attore tutta la maestà dell'eroe, e la dignità della sventura; se innalza il capo con pompa ed orgoglio, o l'inchina con umiltà, distrugge tutto l'effetto; ed ecco uno di quei punti impossibili a dimostrarsi col linguaggio morto della scrittura, e facili ad essere

compresi innanzi ad un buon modello vivo, ed animato. Senza la giusta graduazione del più, e del meno (una delle più grandi difficoltà dell'arte), un attore non sarà mai sublime, e quel *son io* di Temistocle presenta un confine tra la superbia, e l'umiltà difficile ad aggiugnere da un artista mediocre: è propriamente quell'Agag descritto da Saul nella tragedia d'Alfieri:

Serbava ancorchè vinto
Nobil fierezza, che insultar non era,
Nè un chieder pur mercè.

Vanno dunque errati tutti quegli attori, che dovendo rappresentare sulla scena un eroe portano il capo tanto alto da fargli prendere quasi un inchinamento in ver le spalle, calcando il palco con passi così vigorosi, e forti, che il corpo loro tutto si crolla ad ogni piede che muovono; credono essi di acquistar maestà, ed invece distruggono l'illusione. La testa alta indica altresì quel-

l'orgoglio figlio dell' ignoranza, e dell'opulenza, che ci fa vedere tutto al di sotto di noi; è indizio talvolta di riflessione come allorquando si cerca di schiarire un' idea di una cosa non ben intesa, quasi aspettandone ajuto dall'alto, o di richiamare alla memoria una cosa passata; può essere altresì un atteggiamento analogo d'uno sventato vagheggino, d'un millantatore, atteggiamenti che infine hanno tutti, tranne quello della riflessione, parentela colla superiorità, ma che contengono certe minute tinte, che a ben maneggiarle vuolsi uno studio profondo della natura, e somma intelligenza dell'arte. Lo stesso accade ove si voglia prender in esame lo abbassamento del capo.

La testa abbassata indica riverenza, rispetto, come ce lo dimostra Dante al canto XXI dell' inferno, che avendo incontrato ser Brunetto Latini, che fu suo maestro, dice:

Io non osava scender dalla strada
Per andar per di lui; ma il capo chino
Tenea, come un che riverente vada.

Qualche volta indica altresì modestia ed umiltà, perciò Quintiliano dice che l'umiltà si mostra col capo dimesso: *dejecto capite humilitas ostenditur*; qualche volta è indizio di ozio, pigrizia, sonno; onde l'Ariosto disse al secondo canto:

Così tosto com'ebbe il capo chino
Il cavalier di Francia addormentossi.

È anche atto di vergogna, e di dolore, lo stesso Ariosto nel canto XIII:

Aquilante e Griffon troppo dolenti
Di vedersi a un incontro riversati,
Tenean per gran vergogna il capo chino,
Nè ardian venire innanzi a Norandino.

Avvi poi un tale abbassamento del capo descritto da Enghel, che appena la più stupida creatura può atteggiarsi in tal guisa, ed è una testa, che mal potendo reg-

gersi sul collo, si abbandona affatto penzolone sul petto, le labbra mezzo aperte lasciano a grado suo pendolo anche il mento, gli occhi sono incavati, mezzo velati dalle palpebre, le ginocchia piegate, il ventre sporgente, i piedi volti in dentro, le braccia spenzolate, sciolte, o imbisacciate nelle tasche dell'abito. Questi lineamenti indicano un'anima senz'attività, senza energia, infine un corpo senza anima.

Anche la riflessione può essere indicata dall'abbassamento del capo, anzi con tal atto si mostra più profonda intensa la mente all'oggetto che ci occupa, e la folla delle idee succedentisi l'una all'altra, fanno sì grave il capo, che a poco a poco si curva sul petto.

Tutti questi singoli indizj degli interni moti dell'anima espressi dall'alzarsi, ed abbassarsi del capo, presentano di già non poca materia di studio, e d'osservazione ad un

comico, e quanto uno più si addentra nel folto delle difficoltà di cotest'arte, farà le maraviglie nel considerare, com'ella fu sempre abbandonata al caso, e cesserà quella di non averla mai veduta salire a quel grado di perfezione di che può essere suscettiva. Ad impedire gli utili progressi di questa difficilissima arte, si unirono i pregiudizj. Molti scrittori di cose teatrali, dando conto, ed anche esagerando i malanni del nostro teatro, disperarono della possibilità di raddrizzarlo ed avviarlo al meglio, e le loro osservazioni allontanarono, od infievolirono i tentativi, che si sono fatti per lo miglioramento d'un'arte, che, ben diretta, e sottommessa a provvide, e savie discipline, non può riuscire che di sommo vantaggio sotto qualunque punto di vista la si voglia osservare.

Ritornando all'argomento, la prima cura d'un attore è di far uso del gesto con ra-

gione; tener modo che quadri sempre col-l'espressione, e che preceda di un cotal poco la parola, ed evitare que' tanti moltiplici gesti, che lungi dal dar vita ai pensieri, e forza alle parole, invertono il senso, ed infievoliscono l'espressione; la giusta proporzione non si ottiene che dalla saggia economia dei materiali che sono necessarj al-l'uopo. La troppa economia degenera in vizio, e la prodigalità ancor più. Un difetto ben ridicolo, e ripetuto troppo spesso da' comici, è di segnare col gesto quegli oggetti che non hanno bisogno d'essere indicati, perchè la parola stessa li manifesta assai chiaramente; per esempio, avranno a dire *io vidi*: alzano una mano, o tutte due fino al livello dell'occhio, ed accennano col gesto ciò che da per se spiega la parola, e come se lo spettatore non sapesse, che si vede cogli occhi: vi sono alcuni casi, che coll'indicar l'occhio si dà più forza alle pa-

role, è vero, ma sono rari, come qualora si dice *io il vidi*, *e con questi occhi il vidi*, ch'è proprio l'*hisce oculis vidi* de' Latini: quell'alzar delle mani con vivacità ed energia, ed accennar gli occhi al *con questi occhi il vidi*, torna assai espressivo; ma la pecca sta, che bocca, naso, orecchi, occhi sono quasi sempre indicati fuor di ragione, il che s'allontana dai precetti del bello gestire. È il bisogno che ci fa far uso del gesto; è di mestieri dunque che il gesto indichi qual sia questo bisogno. Non v'ha carattere rappresentabile sulla scena, che non abbia il suo gesto, la cui ragione non sia nel carattere istesso. Gli sapienti, e gli eroi gesticolano poco, l'uomo pacifico ha un gesto lento, che s'acconcia perfettamente colla placidezza delle sue parole, l'uomo burbero ha gesti brevi, tronchi, e rapidi, e sono in armonia con quel suo parlare aspro, ruvido, ed interrotto, ed al suo

borbottamento; l'iracondo ha un gesto forte, pronunziato, animatissimo, ed ha la sua origine nel sangue, che facilmente si scalda, e bolle; il gesto di chi ascolta è diverso da quello di chi parla, e nel primo caso vuolsi aver molto senno per usarlo in modo da non dar nell'incivile, come troppo agevolmente può accadere. Generalmente parlando, quando si ascolta non si deve gestire, a meno che l'autore, o la situazione, o la parola stessa dell'interlocutore non lo indichi precisamente. D'ordinario un gesto fatto mentre altri parla è una mala creanza, è un tagliargli la parola in gola, è togliere l'effetto di ciò ch'ei dice; ne' casi eccettuati, il gesto di chi ascolta aumenta l'interesse, rinvigorisce l'azione, e sopra tutto nei gesti di sorpresa, di maraviglia, e di collera.

Dal magico effetto del gesto di chi ascolta ne' casi d'eccezione, leggasi un esem-

pio nella lettera XLI d'Enghel, e si acquisterà l'utile cognizione di sapere come si fa scala dai minori gradi ai massimi di un effetto portato all'anima col mezzo dell'udito. Per poco che si voglia riflettere e ragionare sul gesto teatrale, si vedrà ch'egli ha la sua origine nella natura, è vero, ma che ha bisogno d'essere dirozzato dall'arte, e particolarmente nella tragedia.

In teatro, non solo si deve piacere all'orecchio col mezzo d'una voce sonora, armonica, intuonata, ed a vicenda dolce, e violente, ma si deve dilettar l'occhio; ed egli è più particolarmente nella tragedia, che l'attore deve essere franco, e padrone di tutti quegli esterni atteggiamenti, che oltre d'essere naturali e veri, accoppino quella nobiltà e dignità, senza cui non sono perfetti per naturali e veri ch'essi sieno.

La persona deve essere ben piantata, e disegnata, il gesto ben preciso, il porta-

mento maestoso più o meno, secondo la grandezza del personaggio che si rappresenta, e tutto ciò richiede studio, e questo studio si fa nelle arti, e più di tutto nella pittura, e scultura. Tutto il terribile ed il patetico d'una tragedia, ha nella sua essenza un certo che di bello, che diletta, ed il pianto che si versa all'aspetto della virtù infelice, ha con se una voluttà deliziosa per le anime sensibili, e se l'attore, per una mal intesa imitazione del vero nelle patetiche situazioni in che trovasi la sua anima, piange come si piange comunemente dagli uomini, ha impicciolito il suo personaggio, e non eccita che deboli, o contrarie sensazioni. Il pianto dell'eroe, e di qualunque personaggio tragico, non è il pianto del volgo, e guai se egli è accompagnato, come ben spesso accade pur troppo, dalle smorfie, e dai contorcimenti di viso, e da tutti que' conati che soglionsi

impiegare principalmente quando si vuol fingere il pianto, e realmente non si piange! Allora il pianto o fa ridere, o fa nausea: da coteste smorfie, contorcimenti di viso, e conati, si guardino sopra tutto le attrici; i loro atteggiamenti anche nell'espressione delle più animate, e commoventi passioni devono essere graziosi, se no rimangono senza effetto. Ecco uno de' tanti casi, dove l'arte corregge la natura.

È difficile indicare precisamente il modo di ottenere per se tutto il profitto che si può dalle osservazioni nella natura, dall'imitazione del vero, e dallo studio del bello ridotto a' principj; bisogna intender bene, e sentir altamente. L'uso di disegnarsi allo specchio, da molti condannato, può essere a mio avviso utilissimo, e in particolare per la tragedia. Piena la memoria degli atteggiamenti degli eroi, da noi veduti o sulla tela, o nel marmo, possiamo tentarne l'i-

mitazione, e tanto fare, finchè positura, testa, braccia, e gambe corrispondano alla figura impressa nella nostra memoria, e disegnata in quell'atteggiamento esprimente la tale, e tal altra passione; ma vuolsi aver molto giudizio, perchè si potrebbe facilmente scambiare l'affettazione colla dignità, ed allora tutto è perduto. Dalla falsa interpretazione del bello, dai modelli corrotti che prendiamo ad imitare nascono tutti quei difetti che tanto feriscono il cuore degli spettatori intelligenti, l'imitazione allora è fuor di dubbio affettata, od esagerata; e a questa fatale imitazione ci siam trascinati dalla forza che ha sul nostro cuore l'applauso di che vediam coronati gli altrui errori: da questa scaturisce quel continuo pestar del piede, da questa la piagnolente monotonia del dolore, da questa que' gridi acuti nell'animate passioni, da questa quel labirinto di gesti senza ordine, e senza filo che gli

unisca alle idee, da questa quelle stramazzate a piombo, o di fianco, o alla riversa che spaventano, e da queste infine tutte quelle babbuassaggini applaudite dagli sciocchi, e disprezzate dai conoscitori dell'arte. A proposito di quelle cadute da saltatori di corda, e di che sono tanto prodighi i nostri tragici attori, ed attrici, piacemi riportare qui per intero il giudizio di quel grande indagatore degli arcani della natura infatto di mimica, Enghel. Non so da qual nemico demone siano invasati i nostri attori, e peggio le attrici, ch'ei mettono tanto studio nell'arte del cadere, o dirò meglio dello stramazzare. Spesso ci tocca vedere un'attrice precipitare distesa a terra di colpo, come fosse sopraggiunta da fulmine, e a rischio di fracassarsi il capo; che se a questa così poco naturale, così ignobile foggia di cadere si leva ciò non di meno così grande applauso, l'attrice non se ne rin-

galuzzi e' sono applausi d'ignoranti quelli che ode, e gl'ignoranti non sono fatti per entrare a parte dell'azione rappresentata, e gustarne il buono; ei pagano il loro biglietto per istar a guardare a bocca aperta senz'altro sapere, e più si piacerebbero all'ascolto di pulcinella, e a mirare un combattimento di tori. E se alcuna fiata l'intelligente s'aggiugne agli altri facendo plauso, gli è plauso di pietà e di gioja al vedere che quella povera creatura, la quale, se non buona attrice, è pur sempre una bella e buona ragazza, sia uscita da un mal passo sana e salva. Coteste bravure da rompicollo non debbono frammischiarsi neppure alla sola, e semplice pantomima, come quella la quale rappresenta anch'essa un'azione a cui si studia di rivolgere l'attenzione dello spettatore, e s'ingegna di far sì, ch'ei vi prenda interesse; elle costituiscono soltanto il mestiere dello saltatore, dove lo

spettatore non guarda, e non prende a cuore se non proprio l'uomo che quel mestiere esercita, e a cui per l'agilità, e forza sua corporea tanto più applaude quanto più il mira a grave rischio espostosi. Da questo passo di quel grand'uomo veggano in qual conto tener denno l'applauso mercato a prezzo di sì pericolose bravure tutti coloro, che tanto studio adoperano per congegnare spaventevoli stramazzate a discapito del vero, del naturale, del bello, e con tanto rischio di rompersi l'osso del collo, e fracassarsi il capo.

Io ho conosciuto un attore, che in un certo spettacolaccio, chiamato da' comici il Nerone dell'arte, in cui sosteneva la parte del protagonista, per servire colla mimica alle parole di Nerone, che, feritosi sul trono, diceva muorendo: *vuo' morir sul mio trono*, si faceva legare con una funicella un piede, la quale raccomandata alla quinta

a cui era appoggiato il trono alto sette gradini, impediva al corpo del tutto abbandonato, di precipitare dal trono, e l'attore rimaneva in un atteggiamento sì spaventevole ed indecente da far fremere, ed inorridire, ed a cotesto bel ritrovato era tanto clamoroso l'applauso che si replicava quella mostruosa rappresentazione più sere consecutive. *Spectaculum admissi risum teneatis amici?*

L'OCCHIO

> E ciò che ti disgusta, o che t'invoglie,
> E la gioja, e la pena, se la senti,
> Si vedran de' tuoi sguardi sulle soglie.

Un difetto ben considerabile ne' comici italiani in generale, è il poco conto in che tengono, e il poco buon uso che fanno dell'occhio, e dell'orecchio, organi preziosi, che a vicenda s'ajutano, e che il più delle volte ,uno non può agire senza il soccorso dell'altro. Essi sembrano gemelli. Se l'occhio è colpito da qualche oggetto, l'orecchio v'accorre; se n'è colpito l'orecchio vi accorre l'occhio. Il sordo crede ascoltar cogli

occhi, il cieco crede veder colle orecchie (1).

L'inerzia dell'occhio, e dell'orecchio nasce perchè l'attore, o poco intende l'arte sua, o poco sente ciò che esprime. Egli crede che lo sguardo dello spettatore sia rivolto alla sua figura, e perciò si studia di ornarla con affettazione, e s'inganna. Lo sguardo dello spettatore non s'arresta che un lieve momento a contemplar la persona al primo comparir dell'attore sulla scena, indi si porta e si ferma subito sul suo volto, nè lo distoglie da quel punto, che per portarlo sul volto d'un altro attore, e così di mano in mano fino al termine della rappresentazione.

Si guardi fiso negl'occhi di tutti gli uditori, e li vedremo pendere dagli occhi

(1) Le sourd croit entendre avec les yeux, l'aveugle croit voir avec l'ouïe. La Rive, Cours de Déclamation.

dell'attore; essi aspettano di ricevere dal suo sguardo quelle impressioni, che più velocemente ancora della voce le transporta al cuore. Se la voce, il più prezioso dei doni naturali, ha bisogno (come abbiamo di già veduto) d'essere dall'attore coltivata per trarre quelle intuonazioni, quell'armonia, quelle graduate inflessioni che agiscono con tanta magia sullo spirito degli uditori; lo studio dei muovimenti dell'occhio esige tanto più cura dall'attore, quant'è maggiore il suo potere sull'animo degli spettatori per le infinite sensazioni che l'attore, e parlando, e tacendo, con quest'organo produce. Per presentare alla nostra mente una idea chiara, vasta, e sorprendente del maggior effetto dell'occhio, figuriamoci con Riccoboni un quadro disegnato e dipinto da maestro pennello, che ci rappresenti l'ingresso di vincitore nemico in ampia città, che dopo lunga ostinata difesa ha dovuto

cedere alla forza maggiore, ed arrendersi a discrezione; immaginiamoci nella vinta città una reggia, sulle di cui soglie sta la desolata famiglia de' suoi legittimi padroni, incerta sul suo destino, e dell'uso che farà della sua vittoria il vincitore; sono nel quadro a parte a parte disposti guardie, magistrati, sacerdoti; indi il vincitore seguito da' suoi generali, ed ufficiali minori; spiegate insegne, animosi destrieri, vestimenti conformi; infine un tutto grande, nobile, maestoso. Da dove credesi che partir debba il magico effetto di questo gran quadro? Dall'occhio. L'occhio di ciascuna figura esprime le diverse sensazioni da cui sono gli animi colpiti. Nel vinto re una maestosa rassegnazione; nelle sue guardie un zelo di fedeltà; ne' sacerdoti un sacro orrore; nel vincitore l'orgoglio del suo trionfo; una giojosa compiacenza ne' suoi seguaci; ne' servi, e cortigiani del vinto il dolore, ed il

pianto; chi rivolge lo sguardo; chi con occhio bieco rimira la pompa funesta; chi si adira contro il cielo. A tutte queste differenti sensazioni espresse dalle figure, chi dà vita, moto ed azione? l'occhio. Così nella vera natura. Un occhio timido, e pudico si rivolge da un oggetto che lo ferisce, e lo ributta; l'occhio dell'uomo veramente valoroso, che s'incontra con quello d'un falsario, d'un poltrone, è sicuro di farglielo abbassare. L'espressione degli occhi ha delle tinte conformi a tutte le tinte del carattere. Gli occhi non solo servono a penetrare nell'animo altrui, ma altresì a render manifesto il proprio. Così sulla scena.

Senza degl'occhi il tuo parlar è morto;
Senza degli occhi il tuo tacer non vale;
Senza degl'occhi un cieco anderà storto:

grida il maestro dell'arte, il nostro Riccoboni. In fatti senza la vivacità dell'occhio che accompagni il nostro dire, quale effetto

produr potranno le nostre parole? Quante volte tacendo, l'occhio fa intendere ciò che il labbro non esprime! Qual è quella passione sentita dal cuore, ch'esser non possa dall'occhio espressa? Il timore, il furore, la maraviglia, la persuasione, l'incertezza, la vergogna, l'ironia, l'amore, il disprezzo, la noja, la mestizia, l'indifferenza, il disgusto, la brama, la gioja, la pena, infine tutte le sensazioni non le si leggono sull'occhio umano?

Trasportiamoci coll'immaginazione al quart'atto dell'Oreste d'Alfieri. Sono in scena Egisto, Clitennestra, Oreste, Pilade, ed Elettra. Ai versi d'Oreste nel punto che dà a sua madre il ferro che nascosto portava, ferro ministro di tutti i delitti commessi nella casa de' Pelopidi da Tantalo infino a lui, l'occhio di tutti gli attori devono essere in movimento. L'espressione la più evidente deve manifestare l'interna situazione

dell'anima di ciascun attore in particolare, e da queste diverse espressioni partir deve il grand effetto di questo tragico quadro. Appena Oreste mostra l'insanguinato pugnale, Egisto colpito dal timore, e dall'interno movimento, lo esprime coll'occhio prima di dar comando a' suoi soldati di strappare il ferro dalle mani d'Oreste. Clitennestra getta rapidamente l'occhio sul ferro fatale, lo riconosce, e rimane compresa d'orrore. Oreste nell'attitudine la più terribile, col pugnale alzato, coll'occhio minaccioso, fermo sul volto d'Egisto, toglie ogni dubbio sull'esser suo. Pilade, che a quell'atto furibondo, ed imprudente, prevede tolta ogni speranza alla salvezza del suo amico, il suo atteggiamento, ed il suo occhio, infino allora artifiziosamente irato, esprime un profondo dolore. Elettra, che ingannata dall'ultime parole d'Egisto della scena precedente, è l'innocente cagione dello scoprimento di

Oreste, all'inevitabile suo pericolo resta di gelo; le mani tese verso lui; il suo viso sparuto; l'occhio immobile, e bagnato di pianto annunziano la disperata angoscia dell'animo suo.

Questo quadro cambia di disegno al momento che Oreste, prevenendo l'esecuzione del comando dato da Egisto a' suoi seguaci, rapidissimamente dice a Clitennestra.

. . . Il mio ferro a te, cui poscia
Nomerò madre, cedo: eccolo; il prendi:
Trattar tu il sai: d'Egisto in cor l'immergi.

Gli occhi di tutti gli attori si fissano su Clitennestra. Egisto, che teme della debolezza della madre, si atteggierà in guisa d'essere in guardia contro un tentativo, od una minaccia di Clitennestra. Pilade ed Elettra esprimono coll'occhio l'interna brama della morte d'Egisto. Oreste, fermo nel cenno imperioso, indicando Egisto, non toglie lo sguardo da Clitennestra. Clitennestra, più

amante che madre, palpita, trema, ſinchè le cade di mano il ferro. Oreste che ha seguito coll'occhio tutti i movimenti di Clitennestra, s'accende a gradi d'ira, finchè tutta ella trabocca dopo l'esclamazione:

. . . . . Ami tu Egisto? l'ami,
E sei madre d'Oreste?

E cogli occhi scintillanti, il viso acceso, appunto come ci descrive la rabbia Ovidio:

Ora tument ira, nigrescunt sanguine venae,
  Lumina gorgoneo saevius angue micant:

grida:

. . . . Oh rabbia! vanne
Ch'io mai più non ti vegga . .

A queste parole il quadro si cambia un'altra volta. Egisto fa passare sul suo volto un'aria di ironico disprezzo per tutti; Oreste mostra la sua pena per il destino di Pilade, e di Elettra. Questi gareggiano in eroismo, e la brama di salvare Oreste fa sostituire al loro sguardo invece dell'espres-

sione del dolore, quella della fermezza, e chieggono la morte. Clitennestra, alla condanna del figlio, si agita, vuol ritornar madre d'Oreste, ma sempre trema d'Egisto; e questo quadro sempre variato, sempre grande non scomparisce che alla partenza di tutti gli attori dalla scena.

Tutte queste differenti, ed animate passioni devono essere espresse dall'occhio degli attori per la già accennata ragione, che senza l'occhio, il parlare, il tacere, il muoversi, tutto è morto. Se i nostri attori sentissero vivamente questa verità, non cadrebbero così di frequenti nella pecca d'essere distratti. Dopo aver pronunziato alla meglio il loro discorso, entrano in uno stato d'indifferenza e di distrazione, come se per nulla interessar si dovessero al discorso dei personaggi coi quali si trovano in scena. La prima regola dell'arte rappresentativa è di essere sempre presenti a se stessi, ascol-

tar con attenzione l'attore che parla con noi. Se i comici sapessero il torto che fanno al loro merito istesso colle loro continue distrazioni, non si vedrebbero, come troppo spesso avviene, portar vagando sul pubblico quei sguardi, che non dovrebbero uscire dal confine della scena, fermarlo su qualche oggetto che non appartiene alla rappresentazione, sospirar di furto, salutare e sogghignar di nascosto, ed obbliare infine quel dovere, che la ragione, il buon senso, e la buona creanza impongono all'attore. Quando l'occhio fissa un oggetto estraneo a quello da che un attore deve essere colpito, attrae subito seco il suo pensiero, ed invece d'un personaggio sensitivo, e pensante, non si vede che una statua mobile sì, ma insignificante, ed inanimata. L'occhio è lo specchio del sentimento, e del pensiero. L'impero dell'occhio, sì necessario nella vita, è d'una tal importanza in teatro, che

un brutt'occhio è uno dei difetti naturali più incompatibile coll'arte del comico. Le viste troppo basse sono in teatro molto pregiudicievoli all'attore, perchè l'occhio che su nulla si fissa, non ispira nessun sentimento.

L'occhio è il direttore della parte più apprezzata, e meno praticata da'nostri comici, dell'azione muta. Questa muta azione, che serve mirabilmente a far conoscere allo spettatore la situazione dell'anima dell'attore che non parla, è principalmente raccomandata all'occhio, come quello, che presiede ed accompagna i movimenti della faccia. L'occhio dà ai tratti del volto quel carattere di disegno conveniente allo stato dell'anima dell'attore. Felice quell'attore che avrà dalla natura sortito un occhio ben colorito, vivace, e che da lontano si vegga! Egli anima il suo volto, e fa risaltare quella varietà di fisonomia, che secondo la va-

rietà delle interne impressioni deve assumere. Ajutato dal soccorso della fronte produce mirabili effetti. Poche parti presentano a mio avviso importantissime situazioni di muta azione, tutte dirette dall'occhio, come quella del protagonista nella tragedia del grande Alfieri, il Filippo. L'occhio di Filippo passa per tutte le qualità d'impressione cui un'anima può essere colpita.

Il sospetto, il disprezzo, la gelosia, l'amore, l'incertezza, la minaccia, il ritegno, l'ira, la simulazione, si succedono a vicenda in quel cuore accessibile a tutte le affezioni, fuorchè alla pietà; e l'occhio fa risaltare or l'uno, or l'altro di questi affetti, e lo traccia sul volto di Filippo. La partenza di Filippo, che chiude il terz'atto, io la chiamo (mi si perdoni la frase) il capo d'opera del talento d'un occhio. Oh quanto studio! quanta intelligenza! quanta penetrazione dee esprimere quell' occhio!

Quanto è difficile quella partenza! quanta parte ha l'occhio in quegli ultimi cinque versi che chiudono l'atto, e precedono la famosa partenza! oh come furono male intesi da tutti gli attori da me finora veduti! e come quella partenza fu eseguita sempre contro i precetti dell'arte, l'intenzione del poeta, il senso del carattere. Tutti si sono imitati l'un l'altro, tutti furono applauditi, e tutti hanno fatto male.

Analizziamo questi cinque versi, ragioniamo su quella partenza, vediamo cosa debba esprimere l'occhio dell'attore quando parla, e quando tace, e penetriamoci del carattere del Filippo d'Alfieri tutto intero espresso in quella muta partenza.

Dopo di aver licenziato il congresso dei pochi, e da lui creduti giusti, e fidi suoi consiglieri, rimane solo Filippo. La sua anima gettata nello sbalordimento dall'ardire di Perez, che aveva assunta la difesa di

Carlo, e liberissimamente indicata la segreta molla, che guidava quel consiglio, non comincia a scuotersi dalla sua situazione, che alle parole

Oh!... quanti sono i traditori?

Col punto ammirativo termina la sorpresa sulla quantità de' traditori, così da lui chiamati tutti gli amici di Carlo, per dar luogo ad un'altra sull'ardire di Perez colle susseguenti parole.

. . . . . . Audace
Perez fia tanto? . . . . . .

Il lettore mi segua con attenzione: Filippo rimasto solo, il suo sguardo, il suo dire sono in quel punto del carattere dell'uomo senza ritegno, e cessa d'essere l'uomo simulato; egli non parla, e non si esprime che col cuore, mentre prima parlò, e s'espresse collo spirito. Le risposte dello spirito sono lente, e spesso oscure, quelle del cuore sempre chiare, e sempre pronte. Nell'esclama-

zione *oh! quanti sono i traditori*, il suo cuore dà a' suoi occhi l'espressione dell'ira, che tanto più sensibilmente si manifesta in ragione della forza da lui usata per frenare gl'interni moti di prima, e per nascondere nella finta calma il tumulto di quegli affetti, che il suo cuore sentiva, ed il suo spirito raffrenava. Dunque l'occhio deve accompagnare quell'esclamazione colla vivacità, col fuoco somministratogli dall'ira, dallo sdegno, dalla rabbia del cuore. Colle braccia protese verso il cielo, ed oscillanti per la forte impressione ricevuta dal cuore di Filippo all'idea di tanti traditori, pronunzierà queste parole, l'attore, con una profonda ed animata intuonazione, nè scioglierà il suo atteggiamento, che assai lentamente alla nuova idea, che gli si affaccia dell'ardire di Perez. Il ciglio aggrottato, l'occhio immobile, fiso, e la fronte increspata traccieranno sul volto di Filippo la sorpresa,

lo sdegno per tanto ardire. Tutto il suo atteggiamento sarà compito prima di pronunziare con tuono espressivo: *audace Perez fia tanto.* Dopo queste parole seguirà una breve pausa. Tutto l'atteggiamento, e la fisonòmia di Filippo si cangia alla terza idea, che gli si presenta alla mente, ed alla sensazione che portano alla sua anima il dubbio, il sospetto, la tema, che Perez abbia penetrato il suo cuore, indovinate, e scoperte le sue intenzioni. Il ciglio inarcato, l'occhio spalancato, la bocca semiaperta, la testa alquanto inclinata a manca, le spalle un cotal poco sollevate, ambe le mani serrate al cuore; ecco come Filippo esprimerà:

. . . . Penetrato ei forse
Il cor m'avesse?... . . . . .

Dopo brevissima pausa l'atteggiamento prontamente si scioglie alla quarta idea, affatto opposta alla precedente, chiusa nei due

monosillabi :

. . . . . Ah! no... . . . . .

il suo occhio si rasserena alquanto, rialza il capo, s'ingrandisce di tutta la persona, ed assume un'attitudine franca, e sicura, ma tutto rapidissimamente si cangia ritornando il suo pensiero all'ardire di Perez, e con l'ira negli occhi, con mal represso fremito esclama:

. . . . Ma pur, quai sensi!
Quale orgoglio bollente! . . .

Fermatosi alquanto in questo pensiero, la sua fronte a poco a poco si farà nubilosa, gli occhi scintilleranno dell'ira la più tremenda, e paleseranno la crudeltà dell'animo suo, appunto come Cicerone ci dipinge Verre: *tota ex ore crudelitas eminebat*; e superbamente maravigliando, con una intuonazione profonda, che anderà a gradi crescendo, pronunzierà:

. . . . Alma sì fatta,

Nasce ov'io regno? . . . . .

Tutti gli attori da me finora sentiti, non hanno mai dato l'espressione identica conveniente a questo superbo pensiero. Maraviglia Filippo non tanto per l'ardire di Perez, quanto perchè quest'uomo ardito nacque dove egli regnava. La sublimità di quest'immagine veramente tragica, si manifesta da se medesima, e tutta la forza del sentimento, e dell'espressione sta in quell'*io*; egli è su quell'*io* che l'accento deve essere appoggiato; egli è a quell'*io*, che tutta la persona di Filippo prende l'atteggiamento della maestà sdegnata; infine egli è in quell'*io*, che sta tutta l'espressione, il fuoco di così viva immagine. Dopo breve pausa, senza sciogliersi da quell'atteggiamento, Filippo soggiunge:

. . . . E dov'io regno, ha vita?

La prima idea *alma sì fatta*, *nasce ov'io regno*, si riporta al passato; la seconda *e*

dov'io regno ha vita, abbraccia il passato, il presente, ed il futuro. Quell'*io* deve essere un'altra volta accentuato, ma con minor forza di prima; e l'attore pronunzierà *ha vita* rimanendo sempre nel suo atteggiamento, e con una cupa ferocia, appunto come dice il Tasso:

A guisa di leon quando si posa,
Girando gli occhi, e non movendo il passo.

E non si vede manifestamente dal fin qui detto, che per dare il suo colorito alle varie figure di questa tela, l'attore ha bisogno di molto studio per comporne le tinte, e che tutta l'espressione, tutto il fuoco, infine tutto il magico effetto, deve essere ispirato, acceso, diretto dall'occhio? Dopo questi versi, Filippo abbandona la scena. Io credo che non si possa eseguire questa partenza, se l'attore non conosce Filippo e per il carattere con cui ce l'ha dipinto la storia, e per il carattere ideale

datogli dall'autore nella tragedia: vediamo.

Sotto qualunque aspetto abbiano voluto gli storici dipingerci i fatti memorabili della vita di Filippo, e quali elleno fossero le cause o religiose, o politiche, o famigliari che lo movevano alla vendetta, tutti sono d'accordo, che Filippo aveva un'anima fredda, dura, ostinata.

Il suo contegno era grave, la sua aria tranquilla, e nella sua fisonomia non vi si poteva mai leggere nè la gioja della prosperità, nè il dolore dei disastri.

Era gelosissimo dei riguardi esterni, e voleva che gli si parlasse in ginocchio. Sono celebri le sue parole dirette al famoso duca d'Alba suo confidente, e ministro, che osò presentarsi senza essere introdotto. Un ardire come il vostro, gli disse, meriterebbe la mannaja.

L'abate di Condillac lo dipinse d'un'anima crudele, d'uno spirito falso, e turbolento;

gli storici protestanti, d'un'ipocrisia sanguinaria, d'un'ambizione senza freno, infine un secondo Tiberio. Gli storici suoi contemporanei e Spagnuoli lo caratterizzarono un secondo Salomone, magnifico, saggio, d'una fisonomia piacevole, devoto, pio, pieno di fidanza nella religione, e morì tranquillo, cogli occhi sereni, e sempre rivolti al cielo; infine ebbe preci, ed altari. Ecco in breve la pittura storica di Filippo.

Il carattere ideale datogli dall'autore eccovelo in pochi cenni. Attenutosi alle odiose tinte della pittura di Condillac e degli storici protestanti, egli ce lo presenta coi tratti della fredda crudeltà d'una studiata ipocrisia, e d'una simulata politica, geloso della religione, del trono, e di sua moglie. Con questo carattere, l'occhio di Filippo non può essere mai sereno; la sua gelosia basterebbe a renderglielo torbido, ed inquieto, quand'anche fosse la sola passione che do-

minasse il suo cuore. Veniamo ora alla sua partenza, colla quale si chiude il terz'atto della tragedia.

Tutti gli attori da me finora veduti s'imitarono l'un l'altro, perchè tutti, cred'io, ben imbarazzati a trovar il modo di conservar, partendo, il carattere ideale dato dall'autore a Filippo, e mantenere negli spettatori quell'illusione, e quell'effetto, e quell'emozione risvegliati nell'animo loro dalla compassione, e dal terrore. Gli applausi del pubblico, che forse accompagnarono il primo, furono probabilmente la ragione determinante dell' imitazione di chi venne dopo. Infiammato il volto d'ira, lo rivolgono dalla parte d'onde uscì Perez, e stendendo tutto quanto è lungo o il manco, o il destro braccio minacciosamente, o piegando il braccio destro sotto il mento, o col dito alzato, o con tutta la mano stesa, lentamente agitandola, esprimono il sentimento di vendet-

ta, che muove Filippo, appunto come noi famigliarmente diremmo ad un offenditore, *me la pagherai*, e partono rapidamente.

Ho già detto che dagli attori da me finora veduti, questa partenza fu eseguita contro i precetti dell'arte, l'intenzione del poeta, il senso del carattere. L'arte drammatica, che non è che l'imitazione della natura, e nella tragedia della sublime natura, ha per precetto, che il gesto indicativo di una interna operazione dell'anima, non deve essere dall'attore usato in un soliloquio, perchè non ha bisogno di manifestar col gesto a se stesso ciò, che la sua anima ha determinato di fare. Può bensì un attore, anche solo, con rapidi, ed interrotti passi, coll'alterazione del suo volto, coi movimenti agitati, e convulsi del suo corpo, borbottando fra' denti, ed articolando tronche parole, far involontariamente conoscere, che la sua anima è in tumulto; ma ciò, che

quest'anima ha determinato, la qualità dei pensieri succedentisi, non possono, e non devono mai essere indicati, in un soliloquio, coi gesti, da Enghel chiamati contraffacenti, od esprimenti. A maggior chiarezza di questo precetto, supponiamo che un uomo d'onore e valoroso sia stato villanamente insultato da un temerario in una pubblica adunanza nell'onore, o nel valore. Impedita dagli astanti la pronta riparazione all'offesa ricevuta, quest'uomo esce colla smania nel cuore; traboccante di sdegno, si ritira a casa, e si chiude nella sua camera; caldo dell'ira, medita una vendetta, ma rimane incerto sulla qualità, e finalmente si risolve per il duello. Per indicare che vuol combattere l'offenditore, e dicendo fra se, o anche pronunziando forte le parole (ciò che accade sovente quando si è molto agitato da una passione) *sì lo sfiderò*, *l'ucciderò*; userà egli del gesto contraffacente

il duello e l'uccisione? si atteggierà in modo come se avesse la spada in mano, parasse e portasse i colpi, e vedesse la sua vittima insanguinata a' suoi piedi? No certo: queste attitudini in chi lo vedesse distruggerebbero l'impressione del terrore promossa dal disordine de' suoi sensi, dipinto nell'alterazione del suo volto, e lo renderebbero ridicolo. Se dunque in un soliloquio, il gesto contraffacente ed esprimente deve essere escluso anche quando l'attore si trova nel più gran disordine de' sensi, molto più lo deve essere col carattere di Filippo. Quantunque il suo animo sia agitato mentre pronunzia quei cinque versi, egli è però sempre presente a se stesso. Quei cangiamenti del corpo provengono dall'influenza dell'anima, è vero, ma essi conseguitano spontaneamente, e non hanno che un significato generale. Quei movimenti non sono gesti, sono atteggiamenti naturali, che ac-

compagnano il volto, quel volto traditore, che, come dice Pacato citato da Enghel, disvela i più reconditi affetti, poichè nello specchio della fronte sta l'immagine dell'anima (1).

Il succitato gesto contraffacente degli attori, praticato prima di partire, è contra l'intenzione del poeta. Un poeta della tempra d'Alfieri, non commette nulla al caso: l'effetto che si propone di produrre, è maturamente preveduto, da lungi preparato. Uno dei mezzi principali ad ottenere questo effetto, si è di nascondere, il più che si può, alla mente degli ascoltatori lo scioglimento del nodo della favola, tanto nel suo insieme, come nelle parti distaccate. Lo spettatore adunque, che, da quanto ha fino a questo punto veduto nell'andamento progressivo degli atti, si è accorto, che

(1) *Ita intimos animi affectus proditor vultus enuntiat ut in speculum frontium imago existat animorum.*

Filippo è un uomo simulato e crudele, facilmente indovinerà la fine di Perez, se il gesto minaccioso di Filippo, indicante vendetta, precederà la sua partenza dalla scena, e così verrà tolto alla sorpresa, ed al terrore, quando nell'ultimo atto comparisce imprevisto Gomez, col ferro grondante del sangue di Perez, e questo punto interessantissimo della tragedia, questo tratto veramente tragico, perderà tutta, o gran parte della sua forza drammatica, perchè presentito ed atteso. Una sventura inopinata ci colpisce con maggior veemenza, che una sventura preveduta, ed aspettata. Così nel caso di che si tratta. L'improvviso annunzio della compiuta vendetta di Filippo nella morte di Perez, porterà il terrore nell'animo dello spettatore, e lo farà gridare: ah! crudele Filippo! Se il gesto minaccioso dell'attore, avviserà anticipatamente lo spettatore, che Filippo vuol vendicarsi di Perez,

lo spettatore, conoscendo il carattere atroce di Filippo, all'apparir di Gomez, alla vista del pugnale tinto del sangue dell'amico di Carlo, dirà freddamente: lo prevedeva; e la sua anima non si troverà, che leggermente scossa, anzi che rimanere compresa da pietà e da terrore. Ecco quanto danno reca quel gesto all'effetto di quella tragica situazione, e quanto si scosta dall'intenzione del poeta.

Quando ho detto che quel gesto contraffacente è contrario al carattere storico, ed ideale dato dall'autore a Filippo nella sua tragedia, non ho voluto dire lo fosse come gesto preso nel senso letterale; anzi, egli può convenire anche a Filippo, ma non qui. I gesti per quanto possano essere nobili, espressivi, tragici, perdono queste belle qualità se non sono all'uopo. Quel gesto di cui abbiamo infino ad ora parlato, è contrario al carattere di Filippo, ed ecco per-

chè. Filippo, e come ce lo dipinge la storia, e come lo rappresenta Alfieri, non è uomo da precipitare le sue risoluzioni. Tutte le sue operazioni erano preparate da lontano, perchè voleva che sortissero un effetto sicuro. Gli storici ci narrano che Filippo era tanto padrone di se stesso, che innalzava a gradi maggiori qualche suo nemico per fornirgli un'occasione più facile ad errare, e coprir col manto d'una severa giustizia una vendetta privata. Quanto il suo spirito sapesse dominare il suo cuore, Alfieri l'ha posto in piena luce nello stesso terz'atto. Nel fermo proponimento di voler morto suo figlio, egli aduna quel consiglio di pochi, ma giusti e fidi; accuse di politici e religiosi misfatti, devono giustificare la sua sentenza. All'inopinata difesa di Perez quale scossa al suo cuore, e con quanto spirito seppe frenarne i moti; non rinuncia egli perciò al risoluto divisamento della morte

di Carlo, il suo cuore la vuole, ma la riflessione, il signoreggiante suo spirito gli suggeriscono un altro mezzo; il suo cuore l'abbraccia, e con accorta simulazione assolve per allora il figlio, e colla più fina ipocrisia vuol che si raduni un nuovo consiglio, ov'anco i sacerdoti segganvi, e sulla tema di tradirsi, licenzia i pochi ma giusti, e fidi.

Dopo queste considerazioni, l'attore non può più, nè deve minacciar col gesto, e quelli che finora lo usarono hanno violato i precetti dell'arte, non servito l'intenzione del poeta, tradito il carattere storico ed ideale di Filippo.

Come dunque dovrà eseguirsi questa partenza? Ecco come io la penso, come io ho fatto. Dopo che la collera, come ho detto, accese, ed accrebbe forza all'esterne membra di Filippo, all'ultimo verso *alma sì fatta - nasce ov'io regno, e dov'io regno*

ha vita; l'attore si fermi nell'atteggiamento forte pronunziato della collera, ma ben disegnato, ma sempre nobile ed imponente, e si ricordi del saggio precetto di Enghel, ed è, che la imitazione della collera vuol essere intesa a tutt'altro scopo, da quello della collera effettiva, e che trattandosi di una passione quale questa si è, il cui atteggiamento dà così agevolmente nell'orrido e nel ributtante, deve l'attore porre ogni studio a non ritrarre servilmente dal vero, e deve trattenersi, più che in qualunque altra passione, da' conati troppo più del bisognevole. Dunque il suo atteggiamento sarà ben pronunziato, ma grande e dignitoso. Dopo non breve pausa l'attore scioglierà lentamente la sua attitudine. Incomincierà dai tratti del volto. Lo spalancato occhio rotante, e guizzante d'ira, a poco a poco si approfonderà nella cavità, tutto il volto prenderà la fisonomia come di chi gli so-

pravvenga un pensiero, e lo rivolga nella mente; il braccio sinistro attraverserà il petto; il destro si appoggierà sul sinistro; il capo andrà lentamente abbassandosi anch'esso sul petto, e tutto il corpo sarà atteggiato in guisa che indichi essere la mente di Filippo fitta in un importante pensiero, che è quello delle misure che prenderà sulla ardita condotta di Perez.

In due modi, si può abbandonare la scena, egualmente analoghi alla situazione dell'anima di Filippo. Dopo che l'attore si sarà alquanto fermato nell'atteggiamento or ora descritto, alzando lentamente la mano destra, ed accostatala al mento, come a sostegno del capo fatto grave dall'importante pensiero, a tardo passo s'invierà alle sue stanze, ovvero coll'occhio immobile, proprio di chi è profondamente assorto in grave pensiero, colla pupilla mezzo ascosa sotto il ciglio, stenderà lievemente la destra al

suo mantello, e ravvolto in esso tutta la persona, col capo abbassato al petto, a passo lento, abbandonerà la scena ruminando tra se, appunto come dice il Dante al canto quinto dell'inferno:

Chinai il viso, e tanto il tenni basso,
Finchè il poeta mi disse, che pensi?

Questo secondo modo è forse più teatrale senza essere meno caratteristico del primo.

Ecco come a mio avviso debbono essere analizzati dall'attore i cinque ultimi versi di quell'atto, ed eccovi per quanto meglio ho potuto, a parte a parte spiegato il valore d'ogni pensiero contenuto in quei versi, ed indicato il modo di esprimerli, tanto per la parte della dizione, quanto per quella della mimica. Ecco disegnata e colorita quella partenza, ed ecco finalmente lo studio cui un attore deve por animo per ben intendere, e rappresentare la sua parte. La filosofia, spiegandoci gli arcani dell'arte, ci

traccia pur anco tutte le forme esterne convenienti a tutte le varie passioni dell'anima: l'artista deve saperle sciegliere, ed applicarle ai singolari casi.

Questi modi di cui io mi sono servito per abbandonare la scena quando rappresentai la parte di Filippo, hanno sempre prodotto un effetto al cuore del saggio attore, ben più prezioso del batter di mani d'un facile pubblico. In più d'un teatro il più profondo silenzio, che accompagnava il non breve tempo da me occupato alla declamazione di que' cinque versi, ed alla mia lenta partenza, continuò per qualche minuto, anche rimasta la scena vuota; ed una volta m'accadde in Firenze al teatro del Cocomero, che già da me abbandonata la scena, un mio compagno si adirava col silenzioso pubblico, che non esternava la sua approvazione col solito clamor dell'applauso, quando ad un tratto gli spettatori come

ritornati in se dallo stato di terrore, e di incertezza in cui li lasciò la mia partenza, con forti grida, e batter di mani mi chiamarono sulla scena a cogliere nel loro plauso il soave frutto del mio studio. Mi andarono al cuore quegli applausi, è vero, ma io era già tranquillo. Quel lungo silenzio protratto ben oltre la mia partenza, mi aveva già convinto, che gli spettatori erano rimasti colpiti e dalla mia dizione, e dalla mia mimica, e che il vero e principale scopo era stato da me ottenuto. Quando l'uditore ascolta con non interrotto silenzio un attor tragico, è segno, che la sua anima pende ed armonizza con quella dell'attore, e questo è uno dei più bei trionfi dell'arte.

Questa lunga analisi dei succitati cinque versi, e della partenza di Filippo che chiude il terz'atto della tragedia, e' parrà forse a taluno una digressione fuor di luogo, a me pare di no. Siccome l'occhio è l'organo prin-

cipale che presiede ai movimenti del volto susseguiti dagli atteggiamenti del corpo che accompagnano la declamazione e la partenza; così non poteva tornar meglio in acconcio l'analisi di que' cinque versi, e di quella partenza che in un punto ove del potere, e dell'uso dell'occhio a parlar mi era accinto, come quello che in tanta copia presenta all'artista importanti situazioni, atte a far spiccare le sue cognizioni, e lo studio dell'arte sua, per cui non a torto, credo, ho chiamato questo soliloquio, e questa partenza il capo d'opera del talento d'un occhio

ORECCHIO

Se non mostra che il turbi, o che il conforti
  Ciò che sente, chi ascolta, non dirai
  O ch'egli è sordo, o che poco gl'importi?
Con somma attenzion dunque dovrai
  Ascoltar chi proponga, o chi risponda,
  Se avrai interrogato, o se il sarai.

Saper osservare gli sguardi altrui, sapergli intendere è una parte essenziale dell'arte rappresentativa, troppo spesso da un gran numero di comici trascurata. L'ascoltare ne è un'altra, di che pure poca briga si danno. Essi ignorano che la fisonomia deve essere sempre sottoposta all'impression dell'occhio, e dell'udito. Il corpo medesimo deve prendere l'attitudine comandata da queste impressioni. La positura del

corpo nell'uomo che parla, non deve essere la stessa di quella dell'uomo che ascolta. L'occhio, ed il corpo rimangono immobili, quando l'orecchio vuol ascoltare. L'orecchio porta all'anima sensazioni che vivamente la colpiscono, e come un attore accurato deve ne' suoi moti esternare le impressioni portate da oggetti visibili, così trascurar non deve di esprimere quelle che gli vengono trasfuse col mezzo dell'udito. Non potrò mai abbastanza gridare al vituperio contro tutti gli attori, che si dimenticano in scena il primo precetto dell'arte, cioè l'immaginarsi d'esser solo fra mille persone; che l'attore che ti parla, e ti ascolta è il solo personaggio che richiama la tua attenzione e parlando, e tacendo. Io credo che non vi possa essere tormento più straziante il cuore degli spettatori, che il vedere due attori in scena a dialogo, uno de' quali rimanga distratto, disoccupato dell'occhio e dell'udito, mentre

l'altro parla; e sì ella è questa una pecca troppo comune a' nostri comici. Se l'occhio è il direttore della fisonomia di un uomo, e traccia le impressioni ricevute dal cuore e parlando, e tacendo; l'udito è la guida di tutte le sensazioni, che si portano all'animo quand'altri parla, e comanda all'occhio di dipingere sul volto dell'attore le diverse impressioni. Al presentarsi d'un maestoso re sulla scena, l'atteggiamento de' personaggi inferiori esprime riverenza; l'occhio che ha veduto il re ne avverte l'anima, e questa ne riceve l'adequata impressione. Il re parla, tutti gli altri personaggi in silenzio raccolgono il loro spirito, l'anima riceve le impressioni dall'udito, e ne avverte l'occhio, perchè le faccia apparir sulla fisonomia dell'attore. Il pubblico che mette somma attenzione al discorso del re, accompagna collo sguardo gli attori che ascoltano, interpreta l'interno loro sentimento,

lo divide con essi, e così si viene a stabilire l'armonia fra gli attori, ed il pubblico, si vanno variando nell'anima le sensazioni, si teme, si spera, si palpita insieme, e tutto col mezzo dell'occhio e dell'udito. Non di rado avviene che un attore risponde senza aver ascoltato; l'ultimo verso del personaggio con cui trovasi in scena, ed il suggeritore danno la mossa alla sua risposta. Egli è allora una macchina che parla, un automa che risponde; e quante di queste macchine, e di questi automi disonorano la bell'arte drammatica! Ve ne hanno pur anco non pochi che mostrano ascoltare i discorsi degli altri attori, ma non danno a conoscere quale impressione ne abbia ricevuta la loro anima, e si rimangono immobili, insensati. Allora l'udito, quest'organo così prezioso diviene affatto inutile, e si dirà dell'attore, o ch'egli è sordo, o che poco gl'importa. E nell'un caso, e nell'altro

farà poco onore a se, e all'arte sua. Ho già detto altre volte che l'attore in scena deve essere sempre presente a se stesso, che la sua anima non deve mai rimanersi inerte nè quando parla, nè quando tace. Interrogando, o rispondendo l'udito deve essere sempre, per così dire, in guardia per portar all'anima l'impressione che deve produrre e la domanda, e la risposta. Se egli è l'interrogatore la sua anima, che col mezzo dell'udito ne sente la risposta, traccia sulla fisonomia la qualità della sensazione ricevuta; s'egli è interrogato, l'anima dall'udito avvertita fa comparire sul volto del personaggio la sensazione promossa dalla domanda, medita, o prepara la risposta, e così lo spettatore si trova alla portata di giudicare dell'impressione o ingrata, o gioconda, e la sua anima armonizza con quella dell'attore, e senza questa armonia in teatro tutto rimane freddo, insipido, nojoso.

È vero che qualche volta l'attore non deve far conoscere a chi lo vede, e l'ascolta l'interno sentimento che lo move, ed è perciò che vuolsi sommo artifizio nell'attore, perchè i suoi movimenti non siano nè tardi, nè frettolosi, ma atteggiati a suo tempo nelle pause e ne' vacui, che restino ascosi a chi deve ignorarli; un'occhiata di furto, un conato a raffrenarsi, un bieco sguardo, un riso amaro, sono tutte difficili espressioni, che, o troppo, o poco marcate distruggono l'effetto; ma tutti questi movimenti non si possono disporre ad accomodati precetti; se ciò far si potesse l'artista non avrebbe più alcun pensamento suo proprio; il suo genio rimarrebbe inceppato dalla pedanteria delle regole, e sarebbe ridotto dalla sublimità d'artista a decadere all'infimità di servile esecutore.

Lo studio però a cui denno por animo gli attori si è di conoscere l'atteggiamento

naturale e proprio dell'uomo che ascolta. Questi atteggiamenti son ben molti, e l'attore deve saperli tutti distinguere per applicarli ai singoli casi ne' quali può trovarsi sulla scena. Ho già detto che l'occhio, e l'orecchio sono gemelli, che il cieco crede veder coll'udito, il sordo di udir coll'occhio. Gli atteggiamenti adunque analoghi dell'uomo che ascolta s'imparano anche questi dalla natura. Quante volte trovandoci nelle tenebre non ci sarà avvenuto di udire un lontano stropiccio; qual è allora l'atteggiamento naturale di tutta la nostra persona? L'occhio immobile semiaperto, l'orecchio rivolto al luogo d'onde partì il romore, e l'atteggiamento diviene più o meno pronunziato in ragione dell'impressione che porta all'anima quel rumore. Figuriamoci di trovarci nelle tenebre per un abboccamento convenuto con persona che si sta attendendo, a prima giunta quello stropic-

cio ci fa credere che sia l'atteso oggetto che si avvicina, l'atteggiamento della persona in ascolto sarà leggermente marcato, va crescendo lo stropiccio, s'avvicina ognor più, e l'atteggiamento diviene più pronunziato; l'occhio si rivolge dalla parte d'onde n'esce il romore, e comecchè nelle tenebre, vorrebbe pur vedere, ed accertarsi dell'oggetto che s'accosta; ma presto ei ritorna alla prima positura d'immobilità, e tende quanto più può l'orecchio (1). Il suono d'una voce, o qualch'altro romore accompagna quello stropiccio; la persona in ascolto si mette in sospetto, e teme d'essere sorpresa; allora l'occhio spalancato, il corpo curvo di fianco, e rivolto verso la parte da cui ha udito il romore, una mano alzata verso l'orecchio, movimento naturalissimo, come si volesse spianar la strada alla

(1) Enghel.

voce per giungere all'orecchio; l'altra seguendo le leggi dell'equilibrio stesa per indietro, un poco distaccata dal corpo, la bocca semiaperta, l'un ginocchio un cotal poco piegato; l'altra gamba tutta stesa come il braccio, col talone alquanto sollevato come per essere pronto a fuggire in caso di sorpresa, formano l'atteggiamento intero pronunziato, analogo alla situazione dell'anima di chi ascolta, ed esprimente l'intenzione di quei desiderj che sono diretti ad oggetti esterni, e percettibili. L'atteggiamento della persona di chi ascolta è affatto diverso, quando il suo orecchio è colpito da un suono aggradevole. L'orecchio si posta non tanto per conoscere d'onde provenga quel suono quanto per goderne. L'occhio gemello dell'orecchio corre subito in suo soccorso, e scorgendo o no l'oggetto da cui quel piacevol suono si parte, rimane immobile, e l'orecchio fa le sue funzioni. La persona

allora di chi ascolta s'apposta in una positura oziosa comunque; gli occhi tranquilli, e socchiusi; e rimanendo tutti gli altri sensi nell'oziosità, chiama la potenza dell'anima a deliziarsi a quel suono.

Una persona apre un foglio qualunque per essere letto ad alta voce. L'occhio della persona che deve ascoltar appena ha veduto il foglio aperto entra nel suo stato naturale d'immobilità, e ne avverte l'orecchio; si legge il foglio, da principio nulla o poco interessano chi ascolta le cose lette, e l'atteggiamento dell'ascoltatore indica che l'anima è appena appena scossa da movimenti impercettibili. Dopo poche righe sente nominarsi, allora piega un cotal poco l'orecchio, e l'occhio si acconcia a penetrazione; del rimanente, fisonomia, e positura sono tuttavia atteggiate a quiete. Continuando più oltre la lettura, ascolta frasi che non sono affatto apertamente offensive; gli fanno però

cattiva impressione; allora si accosta colla persona, porge l'orecchio ancor più presso a chi legge, come volesse abbreviar la strada alla voce, e cogliere la parola più pronta e più chiara, e dà più forza e tensione a tutti i muscoli. Le frasi perdono di mano in mano il mistero, e divengono fuor di dubbio offensive, la sensazione che prova chi le ascolta si manifesta per gradi. Non gli basta più di tener l'orecchio piegato e presso affatto a chi legge, gli pianta invece gli occhi fisi nel volto, nè batte palpebra come per attingere le parole dalle labbra prima che vengano pronunziate. Le ingiurie van crescendo, allora subentra la smania e il desiderio di sentirne la conclusione. L'occhio furibondo si porta sul foglio; per l'ira non distingue le parole, ma vede che è presso al termine. Tutto il corpo trema, e tutto l'atteggiamento dinota furore. Ecco come si fa scala dai minimi gradi ai mas-

simi dell'affetto, ed ecco di quale, e quanta importanza è per un attore l'essere sempre presente a se stesso, ed ascoltar con attenzione quand'altri parla. Ma chi potrebbe descrivere tutti gli affetti che innalzano o deprimono l'anima, portati al cuore col mezzo dell'udito? Io nè trascelsi alcuni pochi in via d'esempio e per appoggio al precetto, nè avrei potuto meglio rintracciarli che in Enghel così sottile analizzatore di tutti i movimenti espressivi e corporei procedenti dagli affetti interni dell'anima; ma di mano in mano che si vorrà entrar ben dentro nella materia, via via si presenteranno alla nostra mente mille idee sulla preziosità, e sul potere di quest'organo, che oltre alle sensazioni portate all'anima dagli oggetti visibili, fa nascere quelle pur anco, che da oggetti impercettibili derivano.

Un attore che miri alla possibile perfezione dell'arte sua, oh! di quanto studio ha

mestieri perchè la sua mimica quadri coll'espressione dei desiderj, armonizzi colla bella natura, corrisponda coll'effetto che vuol produrre; senza questi studj, anche nei più felici momenti, non sarà che uno spensierato improvvisatore d'estro, di cui tutto il bello si deve al caso, anzi che allo studio, ed alla perfetta cognizione dell'arte sua.

Ah! tremino, diffidino del loro istinto quegli attori che commettono tutto al caso, che qualche volta propizio, fa credere effetto dello studio ciò che è soltanto suo dono. Più giudicheremo noi stessi con severità, più troveremo indulgenza negli altri.

Lo spettatore intelligente che prende interesse nella rappresentazione non si contenta di rapidi slanci, di felici momentanee ispirazioni, vuole quella possibile verità che lo alletti, vuole l'illusione. E ad ottenere quest'effetto bisogna che gli attori non si

occupino soltanto di ciò che devono esprimere parlando, ma di ciò ancora che esprimer denno tacendo. Non basta accentuare con aggiustatezza, pronunziar esattamente, spiegarsi con chiarezza, infine dir bene, bisogna altresì far bene. A quanti attori non ho io udito rimproverare negligenza del loro contegno quando altri parla, e quanti non ne ho veduti io stesso, dopo aver terminata una bella parlata, gonfi dei riscossi applausi, volgere il dorso al pubblico, con passo di battuta passeggiar tronfi e pettoruti il palco, come se per nulla interessar si dovessero alla risposta del personaggio che trovasi con lui in scena! Quell'orecchio che dovrebbe essere occupato per preparare l'anima a ricevere nuove sensazioni, rimane nello stato di quiete, ed allora la mente distratta dall'oggetto principale di che deve essere penetrata, non permette all'attore di atteggiarsi in quella po-

situra analoga all'impressioni ricevute dall'anima in ascoltar il compagno. L'attenzione in ascoltare giova pur anco mirabilmente alla dizione. La sua anima sempre presente a se stessa ha sentito tutte le impressioni portatele dal discorso altrui, innalza, o deprime a seconda delle circostanze i suoi affetti, l'atteggiamento delle persone diventa analogo, la declamazione, o la recitazione diventa esatta, interessante, vera, e così l'attore non distratto saprà fare retto uso della voce onde esprimere le diverse passioni, la sua voce diventerà a suo tempo, ed a suo luogo a seconda de' casi o tenera, o gagliarda, od aspra, o dolce; la modulazione sarà con sensatezza avvicendata, in tuono o più acuto o più grave, saprà coi diversi movimenti precipitare, o trascinare il discorso; sbrigare i periodi in tempo più breve o più lungo; legarli, ovvero staccarli; infine declamerà come gl'insegna il filosofo

con pienezza di espressione proporzionata alla natura di cadauna passione. Gran Dio! quanto più dentro noi ci ficchiamo in quest'arte, e quanto ognor più ad imparare ci rimane! eppure come tutto ignorando si crede saper tutto. Inebriati dai primi fortunati tentativi, ci crediamo già fatti, e non facciamo che nascere, e non ci avvediamo che la possibile perfezione è opera d'un lungo studio, e del tempo; il nostro amor proprio giudice troppo infido, soffoca non di rado la scintilla di quel talento che lo studio avrebbe maravigliosamente sviluppato. Da quanti comici non ho io sentito ripetere la sacra verità: in teatro bisogna aver anima e naturalezza. Esaminiamo questi attori nel momento di porre ad evidenza un sì giusto precetto, si scorge presto a chiare note che per anima intendono quel fuoco fittizio che si accende nella testa, e che non scende al cuore, e per naturalezza un

affettato abbandono, ed una sterile imitazione di una natura guasta, e manierata. Si scorge dal movimento del loro corpo, dall'ozio dell'orecchio, che la loro anima non prende parte al sentimento, che l'attore dovrebbe pur sentire, e che tutto è rumore senza impressione, e scoppio senza effetto.

La natura ha dei segreti che bisogna strappargli eli: povera, e sterile per il volgo, ella è sempre fertile per l'uomo di genio. Ella è quell'oro che rinchiuso in oscura cava aspetta una mano industriosa per comparir alla luce, ed abbagliare col suo fulgore. Ella è quel rozzo e duro marmo, che aspetta lo scalpello dell'artefice industre per spogliarsi delle ruvide pareti che gl'impediscono di sorgere alla vita.

Perchè un attore faccia conoscere a chi lo vede ch'egli è penetrato non solo dello spirito del carattere della parte che rappresenta, ma che n'è tocco dal sentimento, bisogna che il suo orecchio stia

sempre, per così dire, alla vedetta per avvisare il cuore delle impressioni che deve sentire, ed il cuore dà movimento all'espressione visibile. Questa visibile espressione è quella di cui gli occhi, i muscoli, i gesti ne sono l'organo; ma nè gli occhi, nè i muscoli, nè i gesti faranno le loro funzioni, se l'orecchio non è attento per ricevere, e comunicare all'anima le parole che ascolta. Senza questa attenzione le parole non sono che suoni, perchè non possono essere proferite con quella analoga espressione con cui devono essere accompagnate. Un difetto che si vede ripetuto le mille volte sulle nostre scene, si è quello di sentire un attore non rispondere a tempo alle proposte fatte dall'altro personaggio con cui si trova in scena, ritardarne o affrettarne la risposta. Questo difetto non accadrebbe mai, se l'attore non fosse distratto, se l'orecchio potesse liberamente esercitare le sue

funzioni, se l'attore sentisse l'emozioni, che le parole del suo compagno, portate all'anima dall'orecchio, dovrebbero suscitargli; ma non essendo colpito che dall'ultima parola, così nel suo volto invece di leggervi il sentimento del cuore, non vi si scorge che l'imbarazzo della persona, ed appare una statua inanimata.

Questo difetto di parlare senza ascoltare è generale negli attori, in conseguenza non sentono quello che dicono, nè sono commossi da ciò che dicono gli altri; per sentire bene, bisogna ascoltar bene, non si deve giammai dimenticare che la parola, come dissi altre volte, non è che l'eco del sentimento, che questo sentimento nasce sempre in uno degli interlocutori da ciò che dice l'altro, e che senza questi principj tutto riesce arido, e freddo; il gelo del palco scenico si comunica alla platea, la noja sottentra al piacere, e l'illusione sparisce.

LA VOCE

Hi sunt actori, ut pictori expositi
ad variandum colores.

Ne' pochi cenni sulla declamazione tragica ho già fatto conoscere di quale importanza sia la voce in teatro. Non tutte le voci sono fatte per la declamazione, come non tutte per il medesimo genere. Talvolta una voce nasale, tanto fatale ad un comico per le parti nobili, e dignitose, è d'un effetto prodigioso in una parte buffa, come d'un usurajo, d'un vecchio notaro, d'un bidello d'accademia ecc.; ma ove non nascesse l'occasione di esclusivamente potersi dedicare

a cotesti caratteri, colui che avrà dalla natura sortito una voce difettosa, stridula, rauca, o nasale, abbandoni l'idea di calcar le scene teatrali. V'hanno però nella voce certi difetti che possono correggersi mercè lo studio, fatica, cura e pazienza. Il primo studio è di far uscire la voce in suono ripieno, dolce, lusinghevole e naturale; ad ottenerne l'intento fa di mestieri che l'attore adoperi molta fatica, che non si stanchi a ripeterne gli esperimenti, e non disperi del buon esito. Lo studio si fa allorchè si legge. Io tengo assolutamente per fermo, che per recitar veramente bene, bisogna saper legger bene, e per legger bene è di necessità che la voce sia ben modulata, col passaggio dai tuoni alti ai bassi, ed a quelli di mezzo, ora più forti, ora più deboli, or più rapidi, or più lenti, or più sciolti, or più legati secondo il senso di ciò che si legge. Ho detto che una dizione monotona

in un attore è prova di poco sentire; or aggiungo, che se la monotonia è prova di poca sensibilità, è prova pur anco di poco studio, e negligenza dell'attore. Allorchè un giovane studioso vuol dedicarsi al teatro dee far lungo esercizio di lettura, e pronunziar altamente ciò che legge, per conoscere, pronunziando alto, quali sieno que' tuoni della sua voce ch'abbiano dell'aspro, del fiacco, dello stridulo, del nasale, o di qualsivoglia difetto ingrato all'orecchio, e star ben attento, se fra que' tuoni, alcuno ve n'abbia, che faccia un rumor sordo, o s'ammorzi in bocca nel tempo in cui gli emette. Io non ho studiato l'anatomia del corpo umano per poter coi giusti vocaboli, e colla perfetta cognizione delle reciproche corrispondenze degli organi della nostra macchina, spiegare la meccanica operazione che si fa dentro di noi per espandere quell'infinita quantità di suoni variati di che può

essere suscettiva la voce; ma io credo che tutto il meccanismo stia nel petto e nella gola, per ciò che ho osservato in altri, e fatto esperimento su me stesso. I tuoni aspri e rauchi nascono, a mio avviso, dalla soverchia abbondanza del fiato ch'esce dal petto, che impacciando la gola offusca il suono della voce; i tuoni fiacchi e striduli dalla operazione del petto che non agisce con egual forza, e dallo restringimento della gola nel passaggio de' suoni. Quando un attore non sa proporzionare la quantità di fiato che spande coll'aria introdotta nel petto, il petto si stanca, e l'attore respira con tal violenza da destar pena e fastidio in chi l'ascolta. Il petto può stancarsi col tempo per lungo uso di declamare, ed allora la voce sarà meno robusta, le modulazioni meno dolci, e lusinghevoli, e ne' discorsi un poco lunghi ed animati, i tuoni più o meno languidi, secondo i gradi della debolezza del

petto, ma senza quel soprafiato così tedioso, che nelle donne par divenuto di moda nelle espressioni di dolore, o di tenerezza. Vi hanno attori, che pare abbiano fatto studio a bella posta di guastare la propria voce naturale per volerla ingrossare. Dilatano il petto per accogliere quanto più possono di aria, e per far uscire con forza il suono aprono quant'è possibile la gola. Allora la lingua s'addentra più dell'ordinario, le labbra rimangono soltanto semiaperte, il petto spinge con forza l'aria che passando per la gola in grosso volume, la dilata, e manda fuori un suono che rassomiglia a quello d'una tromba marina. Questo meschino artifizio è stato, e qualche volta lo è ancora, messo in uso per lo più dagli attori che rappresentano le parti di tiranno. Ma il peggior difetto che aver possa una voce, è quello dell'imitazione della voce altrui per la costante osservazione che i servili imitatori de'

modi altrui, non copiano che i difetti del loro modello. Le modulazioni, le intuonazioni, e le inflessioni devono nascere dal senso di ciò che si legge, e si recita, ed allora le cose lette o recitate acquisteranno il loro giusto valore. Questo difetto d'imitare la voce altrui, è più particolarmente comune alle donne, e siccome per ordinario nessun'attrice vuol far studio sulle differenti espressioni del dolore derivanti dalla diversità delle cause, così la loro voce per ordinario ha un non so che di lagrimoso fin'anco nelle situazioni gaje, o almeno tranquille, e siccome le più giovani non fanno altro studio che d'imitare le più provette, così assumono tutti i difetti del loro idolo, e ad ogni passo di tenerezza piangono, alla più lieve ombra d'affanno piangono, alla più piccola causa di dolore piangono, al più moderato tocco di sensibilità piangono, e a forza di piangere si formano una voce

monotona e disgustosa, e il suono che ne emettono rassomiglia a quella nenia delle accattatrici d'elemosine. La voce deve essere esercitata allo studio delle intuonazioni, e delle inflessioni, perchè si tratta niente meno, che di dare a ciascuna frase, e talvolta a ciascuna parola il colore, che le è proprio. Dalla mancanza di questo studio, e dalla servile imitazione nascono que' gridi acuti; quindi lo scambio de' tuoni tra l'esposizione, la dimostrazione, ed il patetico; quindi quelle monotonie tormentose; quindi le false accentuazioni; e quindi finalmente tutti que' guai, di che tutto dì dagl' intelligenti e delicati spettatori si accusa il teatro italiano.

Quintiliano vuole, perchè la pronunzia riesca esatta, che la voce sia facile, maestosa, felice, flessibile, ferma, dolce, durevole, chiara, pura, che fendendo l'aria, si ri-

posi nell'orecchio (1). Ad ottenere tutti questi veri tesori per la voce, ben altro è di mestieri che lo imitare le voci altrui. Bisogna conoscere i precetti dell'arte della declamazione; bisogna avere un'anima sensibile, e conoscere bene la propria lingua senza che la voce sarà imperfetta, e la declamazione stucchevole e senza effetto; ed in quella guisa che una parola di più, o posta fuori luogo guasta un verso, che un bel pensiero perde del suo valore se è male espresso, così le inflessioni di voce mal situate, o poco giuste, o poco variate perdono tutta la loro grazia nella recitazione. Voltaire scriveva alla Clairon. Il segreto di movere i cuori sta nella riunione d'un'infinità di delicate tinte, in poesia, in eloquenza, in declamazione, in pittura; la più lieve dis-

(1) *Ornata est pronuntiatio, cui suffragatur vox facilis, magna, beata, flexibilis, firma, dulcis, durabilis, clara, pura, secans aëra, auribus sedens.* Quint. instit. Orat.

sonanza al giorno d'oggi è sentita dagli intelligenti; ed ecco forse perchè i grandi artisti sono rari, perchè i difetti sono meglio sentiti che per lo addietro.

Ogni comico potrà far tesoro d'importanti ed utili lezioni sui modi d'adoperare la voce nell'Aristippo francese: io chiuderò quest'articolo con alcuni principj generali.

Succede della voce, come d'un istrumento; lo studio, la fatica, e l'esercizio possono soli insegnarci a trarre tutto il partito possibile. Bisogna esercitare la voce in luogo spazioso, perchè il suono non rientri nel petto, e non faccia perdere la respirazione, od alterare la qualità della voce. Il petto deve essere il motore della voce, il labbro l'esecutore, e la gola non deve servire che di passaggio ai suoni. La voce ristretta, debole, ed oscura può, mercè un lungo e costante esercizio, acquistar estensione, forza, e chiarezza, purchè nel corso dell'e-

sercizio si stia in guardia di non sforzarla mai.

Quando l'attore sarà divenuto padrone della sua voce, e per conseguenza delle modulazioni ed inflessioni, allora si farà carico di ben riuscire nel valore delle espressioni. Tutto questo studio si fa colla lettura. Chi ben legge, modula bene: la punteggiatura somministra alla voce la facilità delle inflessioni, e la loro varietà; quando la punteggiatura è esatta, la maniera di dire diventa pura, elegante, e vera.

ESPRESSIONE

Actio in dicendo una dominatur. Sine hac summus orator esse in numero nullo potest: mediocris hac instructus, summos saepe superare.
Cicer. de Oratore.

L'espressione è quella fra tutti gli attributi dell'arte di declamare, che più si accosta alla perfetta imitazione della verità; ella è sottoposta, è vero, alla legge universale dell'arte di regolare i modi giusta le sociali convenienze, e la condizione del personaggio, ma soltanto per ciò che riguarda il gesto, e gli atteggiamenti che accompagnano l'espressione de' sentimenti interni. Osservar la natura, consultar la ra-

gione, e sentire sono la fonte da cui scaturisce l'espressione visibile degli affetti invisibili. La natura ci offre tutti i modelli dell'espressione più vera; la ragione ce li fa distinguere, onde scieglierli nelle singole circostanze, ed il cuore ne sente tutta la forza. Osserviamo il mondo in generale: le genti colte e pulite, e le idiote, e le rozze, i piccoli, e i grandi. Questi ultimi avvezzi per lunga consuetudine di gentili modi e di squisita educazione a non lasciarsi trasportare subitamente alla presenza altrui dai primi moti d'una passione, non possono fornirci molti esempj d'una viva espressione; ma gli uomini di meno alta condizione, che più facilmente si lasciano trascinare dalle impressioni, ed il popolo che non sa raffrenare gli affetti suoi, sono i veri modelli che la natura ci presenta per l'espressione gagliarda. Tra essi si vede l'abbattimento del dolore, l'avvilimento della pre-

ghiera, la superba intolleranza del più forte, l'aria del disprezzo, ed il furore giunto all'eccesso; la ragione passa in rivista tutti cotesti modelli, scieglie in tutti quella verità che combini colla bellezza, dirige l'espressione visibile a norma delle circostanze, ed il cuore ne sente tutta la forza; e perciò l'attore di senno, e di studio sentirà come si sente dalla generalità degli uomini, e darà ai sentimenti interni quell'espressione visibile che quadri colla qualità, e colla condizione del personaggio rappresentato.

È regola infallibile che l'espressione non abbia mai ad essere tale da uscire dal segno. La caricatura, e l'affettazione dello esprimere d'un attore non deriva mai dalla forza troppo grande degli affetti, ma dalla meccanica dell'azione, e dalla voce. La positura mal concia dell'una, e le scosse violente dell'altra fanno l'attore sforzato; i so-

verchi preparativi, che troppo visibilmente fanno conoscere lo studio formano l'attore caricato.

E qui pure escono in campo i partigiani della sola natura, e nemici di sistemi metodici per lo studio ed esercizio dell'arte drammatica. I metodi, le regole, i calcoli, dicono essi, devono di necessità render freddo un attore, e fornirgli maniere stentate ed affettate, poco naturali, e meno atte ad illudere. La folla delle particolarità, la vaga ed indeterminata abbondanza di tutto ciò che il comico è obbligato di esprimere, non possono essere materia di pratica; ciò che è infinito non può essere ridotto a' principj; bisogna abbandonarsi alle subitanee determinazioni del sentimento. Come stabilire una teoria d'espressione, se gli uomini si esprimono con tanta varietà nelle medesime, o somiglianti situazioni? Come determinare colle regole, i movimenti fisionomici, i gesti

più quadranti ai diversi caratteri? Nel primo volume di quest'opera parlando della necessità degli studj, e degli ammaestramenti per l'esercizio dell'arte comica ho citato un passo d'Enghel che risponde vittoriosamente ad una parte di coteste obbjezioni; il mio lettore troverà in buon dato sode, e trionfanti ragioni, che partono da profonde cognizioni ed osservazioni nelle prime sei lettere del più volte nominato tedesco filosofo; vedrà che lo stento e l'affettazione d'un attore derivanti dalla ricordanza delle regole, e dei precetti metodici non appajono che al suo iniziamento dell'arte; che superate le prime scabrosità, tutto a poco a poco si spiana e riesce di facile eseguimento; che quegli sforzi penosi, e freddi calcoli si tramutano per abitudine in sentimento illuminato dell'artista; vedrà che anche negli attori migliori o nel tuono della parola, o ne' movimenti delle membra, la natura abbandon-

nata a se sgara, e si smarrisce, decade, o soperchia, dal che appajono tanti vacui ed escrescenze, e lievi dissonanze, cose tutte, che l'artista, se a buon dritto ambisce l'onore di questo nome, deve recarsi a cuore di riempire, togliere, armonizzare; vedrà che se l'uomo di genio dee anelare mai sempre alla perfezione non può trovare guida migliore ad aggiugnerla, che le sane regole; vedrà che non sono così innumerevoli, ed indeterminabili le varie sorta delle alterazioni dell'anima esprimibili dal corpo; che ad onta del gran numero delle sensazioni miste e composte, ove si mettessero in campo primamente le più pure, e le semplici, attribuendo ad ognuna la determinata sua espressione, si giungerebbe a raccapezzare parimenti un po' più un po' meno l'espressione di qualunque mescolanza; vedrà che come il carattere nazionale induce cangiamenti nell'espressione, altrettanto fa il carattere in-

dividuale, il sesso, l'età, e tutto ciò insomma che è proprio e particolare d'ogni singolo uomo; che le diverse modificazioni fondamentali del morale, e quelle della struttura fisica somministrano di molte varie tinte ai sentimenti, ed alle espressioni dell'individuo, ma non li tramutano punto quanto all'essenza; e vedrà finalmente che agli atteggiamenti naturali essenziali deve essere circonscritto il campo della mimica teoria, segregandone quant'è proprio e speciale di circostanze avventizie, di che un attore può procacciarsi cognizione a dovizia, per molta pratica del mondo, e colla lettura delle istorie, e dei viaggi.

In fatti l'espressione avendo un dominio generale sulla scena, e moltiplicandosi sotto mille forme, ed in mille individui, l'attore non potrà mai essere così vivamente penetrato da mantenere l'illusione negli spettatori, se colla pratica del mondo non avrà

fatto tesoro di cognizioni coll'osservare attentamente gli usi, e le abitudini delle varie classi della società presente, e colla lettura non avrà acquistate quelle degli usi, e delle abitudini delle società passate e de' paesi lontani. L'espressione dipinge tutte le passioni come quelle che costringono l'anima a manifestarsi ed espandersi visibilmente. Se l'attore sarà costretto in teatro di fissare colla mente il tale, il tal altro gesto, di comporre la tale, o tal altra fisonomia, allora la mente occupata a dirigere l'espressione visibile, indebolisce il sentimento, che solo deve essere la guida, e tanto più l'espressione sarà fredda, o inesatta, ove per avventura l'attore tragga l'imitazione dagli atteggiamenti altrui. Lo studio a che deve tutto dedicarsi l'attore è di conoscere tutti gli atteggiamenti analoghi alle singole passioni, variarne le tinte secondo lo stato, l'educazione, e le abitudini del personaggio

che deve rappresentare, farsi un'idea giusta del bello, e del vero, del più bello, e del più vero, ed applicare la teoria alla pratica. Sulle prime durerà molta fatica, ma poi tutto gli sarà facile, e lo spettatore vedrà ne' suoi atteggiamenti, ne' suoi gesti, insomma nella sua espressione visibile quella spontaneità che par tutto natura, e non è che il risultato del suo studio, e dell'arte. Io credo anzi che l'espressione diretta dal solo sentimento, allorchè ella debba essere viva, perda a poco a poco la sua guida, e si lasci condurre dal bollore del sangue; ed allora ella smarrisce la buona via, prosegue senza direzione, senza piano, senz'ordine, e tutto al più potrà essere vera, ma non bella. Quell'attore per esempio digiuno affatto d'ogni dottrina all'arte sua relativa, e fornito di molti doni naturali come di voce, figura, aspetto, vivacità, che rappresenterà Oreste, non potrà avere altra dire-

zione, che quella, che gli verrà dettata dal sentimento, e finchè il calore sarà a pochi gradi ei potrà mercè i suoi doni accostarsi pur anco alla perfezione; ma quando all'aspetto d'Egisto non può più essere padrone di se stesso; ma quando l'ira si cambia in furore fino al punto di divenire matricida senza determinata volontà, guai sè l'arte non entra di mezzo a raddrizzare la natura! Quanti visacei nell'espressione dell'ira! quanti atteggiamenti ridicoli o ributtanti nei conati del furore! Questi malanni non sono la conseguenza del troppo sentire, ma del poco studio dell'arte, e del niuno gusto del bello. Ho veduto attori nella parte d'Oreste a strapparsi i capelli alla presenza d'Egisto, a piangere in tuono puerile nel dire a Clitennestra:

. . . . . È questo il ferro,
Che tu con mano empia tremante in petto
Piantasti al padre mio . . .

a comparire col brando, veste, mani, braccia insanguinate, battersi colla palma il fronte, e lasciarvi lurida impronta di sangue e per fino ad inginocchiarsi davanti Elettra. Chi potrà sostenere che tutte coteste visibili espressioni non siano naturali e verissime? Ma qual è quello spettatore, che appena appena abbia un embrione di gusto sul bello, che non le condanni? Tutto ciò può darsi in natura, ma non deve darsi nell'imitazione; tutte le succennate visibili espressioni, comecchè vere in natura, riescono stomachevoli nell'imitazione. Nei conati della collera, e d'un dolore disperato è sì agevole a dar nell'orrido, che se l'attore non istarà in guardia per non abbandonarsi tutt'intero alla foga del sentimento, anzi che destar compassione e terrore, moverà il ribrezzo. Il bello nelle arti, lungi di scemare l'effetto dell'espressione, e discostarsi dal vero, aggiunge un'importantissima qualità, il diletto.

Leggendo la descrizione che ci dà Virgilio del modo con cui Minerva si vendica di Laocoonte, qual è quell'anima che non si senta profondamente tocca a quella pittura, e nell'atto che rabbrividisce all'idea di quel fischio de' serpenti che spande la paura nei più animosi petti, di quegli occhi infuocati, e sanguigni, di quel loro avventarsi sui pargoletti figli dell'infelice Laocoonte, che accorso coll'armi in loro ajuto, rimane preso e stretto fra gli enormi loro ravvolgimenti, ed allacciato nel mezzo della persona, cinto il collo due volte dalle squamose loro terga vedesi sovrastar alto le loro creste, di quanta compassione altresì non sarà ella compresa nel veder l'infelice, che tenta di rompere colle mani i loro nodi, e nell'udire alzar alle stelle orribili grida, che sembrano i muggiti del toro che fugge dall'ara non mortalmente ferito? Ma in mezzo a tutte queste commoventi e spaventose sensazioni, qual

diletto non prova l'anima alla maravigliosa maniera con cui Virgilio poeticamente maneggia i colori di sì sublime pittura? Ecco i vacui, le escrescenze, le dissonanze, che la bellezza dell'arte poetica ha saputo empire, togliere, ed armonizzare. La verità nulla vi perde, e l'effetto è maraviglioso. Questo stesso quadro lo vediamo nel famoso gruppo trovato in Roma al tempo di Rafaele. Non si sa se la scultura abbia mai consacrato pensiero più tragico di questo bel soggetto. L'espressione del celebre gruppo di Laocoonte è tutta sublime, e volendo paragonare le idee dell'autore di questo gruppo colla descrizione di Virgilio, senza prender briga della quistione, se il poeta abbia imitato lo scultore, o lo scultore il poeta, si scorgerà dappertutto il raffinamento dell'arte che abbellì la natura, e fu savio il divisamento dello scultore di sopprimere l'idea del *clamores simul horrendos ad sidera tollit*

che nel suo gruppo avrebbe forse infievolita l'espressione del dolore di Laocoonte, simbolo della virtù ingiustamente oppressa, e che nella descrizione di Virgilio giova mirabilmente ad aumentar l'effetto. Ciò che è bello in un'arte, talvolta è difetto in un'altra. Or dunque se il bello ideale deve essere sempre innanzi alla mente dell'artista, lo deve essere del pari, e forse ancor più sulla scena, e particolarmente nella tragedia, perchè l'attore oltre l'espressione delle moltiplici passioni che deve sentire, è in obbligo di sentire altresì, e far sentire a chi ascolta le bellezze dei pensieri e de' versi del poeta, obbligo che non gli verrà mai fatto interamente di adempire, se non avrà un tatto fino, ed un gusto squisito del bello, e se sarà guidato soltanto dalla forza del sentimento.

Perchè l'espressione riesca vera conviene che l'attore sia tocco dal sentimento, ma il

punto difficile è saper fino a qual grado gli sia permesso di sentire, e qui cadono a taglio alcune osservazioni di filosofi ed artisti che insieme paragonate, e sottoposte alla pratica mi sembrarono suscettive di discussione, e bisognose d'essere meglio chiarite. Non v'ha in teatro un effetto più magico e delizioso di quello promosso dalle lagrime d'un attore. Ma deve l'attore veramente piangere o no? Quel pianto deve essere artifiziale, o spontaneo, e vero?

Riccoboni padre ne' suoi pensieri sulla declamazione si spiega in questi termini. Allorquando si vuol piangere a forza il viso si contorce in modo che ributta, o che fa ridere, ma se si piange spontaneamente di raro accade, che i contorcimenti del viso, che per avventura si fanno, riescano dispiacevoli. Chi si fa forza per piangere non è tocco da ciò ch'ei dice; perchè allorquando è l'anima che parla, le lagrime non

hanno bisogno di operazioni macchinali per colare. Nel primo caso vi si scorge l'artifizio, e le lagrime rimangono senza effetto: nel secondo commovono, ed ottengono il voto degli spettatori.

L'attore ehe sarà vivamente agitato dall'entusiasmo necessario, e declamerà coi tuoni dell'anima, giungerà a far sì, che il suo volto risponda, ed accompagni le espressioni della parola coi cambiamenti di colore prodotti dal sangue, e coi movimenti variati operati dai muscoli.

Ecco all'incontro come si esprime Riccoboni figlio (1). Quando un comico rappre-

(1) Il nome di Riccoboni ha tratto in inganno più di uno scrittore di cose drammatiche, e non ha guari il traduttore delle lettere mimiche di Enghel. Enghel sull'asserzione di certo Lowe autore di un trattatello di mimica, cita una regola veramente pedantesca di Riccoboni intorno al muover delle braccia del commediante; il traduttore egregio delle lettere mimiche, a cui erano ben noti i sei capitoli sull'arte rappresentativa

senta col necessario vigore i sentimenti della parte sua, vede lo spettatore in lui una perfettissima immagine della verità; un uomo il quale si trovasse nella stessa si-

del Riccoboni, e leggendovi nel citato libro ed articolo tutt'altro che la pedanteria descritta dal Lowe, scusando il suo Enghel, che in buona fede ha fatto una allegazione di allegazione, se la prende con Lowe accagionandolo di sperticata menzogna, e d'essersi preso gusto di mettere alla berlina un uomo di vaglia, e dargli del pedante, e del comico da burattini. Lo sbaglio è nato dal nome. Riccoboni padre, che si chiamava Luigi, ben lungi dall'aver lardellata la sua arte rappresentativa d'un precetto sì meschino, e davvero burattinesco, ha fatto anzi vedere quant'ei fosse valente e dotto dell'arte di cui iva tracciando precetti; ma Riccoboni figlio chiamato Francesco, che scrisse ei pure un trattatello sull'arte del comico, parlando del gesto, all'articolo del movimento delle braccia si perde in una tirata appunto quale ce la descrive Enghel nella sua lettera VII, ed allegata da Lowe. Il trattatello di Riccoboni Francesco è una dissertazione sull'arte del teatro scritta in Francese, e da lui tradotta in italiano, e stampata in Venezia nel 1762.

tuazione, non s'esprimerebbe in modo diverso, e chi vuole ben recitare dee far inganno fino a tal segno. Maravigliati cert'uni di così perfetta imitazione della verità si credettero, che l'attore fosse tocco dal sentimento da lui rappresentato; esaltarono con lodi l'attore, le quali erano bensì da lui meritate, ma derivavano da un'idea falsa, e il comico, il quale ritrovava l'utile suo a non distruggerla, li lasciò nell'errore, dando loro ragione. Non solo io non mi sono mai arreso a questo parere, che pure è quasi generalmente accettato, ma parvemi sempre cosa chiarissima, che chi ha la disgrazia di sentir veramente quello che dee esprimere, non può recitare. I sentimenti in una scena si succedono l'uno dietro l'altro con tale rapidità che non è in natura. La breve durata d'un componimento teatrale obbliga a tale prestezza, che approssimando gli oggetti l'uno all'altro si dà all'azione

tutto quel calore che ad essa è nel teatro necessario. Se in un passo di tenerezza, e compassione si lascia l'attore trasportare dal sentimento della parte sua, il suo cuore si ritroverà ad un tratto rinchiuso, e gli si affogherà quasi del tutto la voce, se una lagrima sola gli cade dagli occhi, involontarj singhiozzi gli impacceranno la gola, e non potrà più pronunziare parola, che non sia interrotta da ridicolosi singulti. S'egli avrà allora a passare ad una violenta collera come potrà? nol potrà fare senza dubbio veruno. S'egli cercherà di rimettersi da uno stato, che gli tolga il poter andar più avanti, un freddo mortale legherà tutti i suoi sensi, e per qualche tempo non reciterà altro che qual macchina. E allora quale sarà l'espressione d'un sentimento che richiede molto più di caldo, e di forza che il primo? quale strano sconcerto produrrà ciò nell'ordine, e per così dire nelle tinte, per le

quali trascorrer deve l'attore, acciocchè i sentimenti suoi sembrino legati, e nascere l'uno dall'altro? Entra per esempio un attore sulla scena, e le prime parole che udrà gli hanno a cagionare un'estrema maraviglia, coglie la situazione, e ad un tratto la sua faccia, l'atteggiamento, e la voce mostrano uno stupore da cui gli spettatori rimangono colpiti. È egli vero che in effetto sia attonito, come dimostra? no: sa a mente quello che gli verrà detto, e appunto è venuto sulla scena, acciò, che sia detto.

Ecco due proposizioni una diametralmente opposta all'altra, e quel che più somma, di due attori, che lasciarono in Francia, ed in Italia rinomanza di valorosi nell'arte loro. Uno vuole che l'attore in scena sia animato fin anco all'entusiasmo, che senta vivamente, e pianga davvero, se no l'effetto vien manco in chi l'ascolta: e l'altro, che un attore non può vivamente sentire, e pian-

gere davvero per la forza del sentimento, e che ove ciò fosse possibile non potrebbe recitar bene, e ne distruggerebbe l'effetto. Per rettificare questi due contrarj pareri io ho voluto interrogare me stesso. Mi è duro il dover citar me per esempio dopo il fermo proponimento di non darmi giammai per modello a chicchessia; ma chi dovrò io consultare in tal emergente se non consulto me stesso? Dove si tratta di fatto, perchè dovrò io non menar buono il mio giudizio derivante dal fatto medesimo? Io ho pianto, e piango davvero in teatro perchè profondamente tocco dal sentimento di tenerezza, o dolore; io ho versato, e verso lagrime vere in teatro per puro meccanismo, e talvolta in società all'improvviso, ed a subitanea richiesta altrui senza che la mia anima sia commossa. Io ho ricevuto talvolta una sì forte impressione nell'anima dalla patetica situazione del personaggio rap-

presentato, che mi rendeva malinconico molte ore anche dopo la recita, e ciò mi accadeva quasi sempre allorchè rappresentava il Tiranno domestico, commedia tradotta dal francese; dico di più che talvolta tutto quel giorno precedente la sera in cui doveva rappresentare la suddetta parte, era agitato fortemente, ogni distrazione m'inquietava, amava la solitudine, e quando mi trovava durante il giorno in cotesto stato, la sera usciva dal teatro più contento di me, e dell'effetto prodotto negli spettatori; e lo stesso mi accadeva nel Saul, tragedia di Alfieri. Comecchè avessi rappresentato più e più volte quella parte, fosse pur anco nella medesima città, ciò nulla meno tutto quel giorno ripeteva tra me stesso i versi, i passi più importanti, camminava astratto, e spiacevami forte quand'era da taluno interrotto. Molte altre volte all'incontro ho rappresentate importantissime parti senza es-

sere per nulla tocco da tenera sensazione, ed ho pianto artifiziosamente, talora versando, e talora no abbondanti lagrime, e posso assicurare il signor La-Rive, che pretende doversi ricordare quella sventura, che più ci afflisse nel corso di nostra vita per esser pronti al pianto sulla scena, che nemmeno una ne richiamava alla memoria di quelle mie tante sciagure, che accompagnarono i miei forse troppo vivaci giovanili anni, e sì pur piangeva a grosse lagrime. Ma sono tutto dell'avviso di Riccoboni padre sul magico effetto delle lagrime allorchè si piange davvero perchè profondamente commossi dalla patetica situazione in cui ci troviamo sulla scena. Il singhiozzo, è vero, impedisce l'articolazione libera delle parole, ma quell'imbarazzo anzi che scemare accresce l'effetto: i contorcimenti del viso sono assai più visibili, e ridicoli allorchè l'attore impiega tutti i conati per fingere il

pianto ; ed il singhiozzo diventa stridulo, rauco, e non meno dei contorcimenti ridicolo. L'anima occupata a trovare il modo di esprimere visibilmente il pianto si distrae dall'oggetto per cui dovrebbe piangere, come quando, seguendo il detto di La-Rive, vuol impiegare la mente a passar in revista le sventure passate per ricevere le medesime sensazioni d'allora, ed esprimerle con pari vigore al presente. Io ho veduto la nostra attrice signora Marchionni a piangere davvero, e m'accorsi della sua estrema commozione quando abbandonata la scena non poteva così di leggieri rimettere in equilibrio il sangue, e s'infastidiva di que' medesimi scherzi, a che dolcemente piegava l'orecchio allorchè gaja, e leggiera era la parte che rappresentava. Io la interrogai se si sentiva veramente tocca da quella passione che aveva sì bene espressa ; e come non esserla, mi rispondeva, se ho vera-

mente pianto? Ho veduto altre attrici, che sembravano infiammate dall' entusiasmo, e commosse dalla patetica loro situazione urlare, e piangere, e riscuotere applauso dal pubblico; ma nessuno degli spettatori plaudenti aver umido il ciglio, o per tenerezza, o per affanno. Altre ne vidi ancora che dopo la scena più viva di dolore e compassione si mettevano a crocchio nelle quinte cogli altri attori ed attrici che non avevano parte in quella scena, o nella intera rappresentazione, ed abbandonarsi a tutta la giovialità del loro temperamento. A queste si potrebbe applicare il motto del Roscio dell'Europa moderna Garrik: trovandosi egli spettatore in Parigi d'una tragedia, e veduta madamigella Dubois, che dopo aver pronunziato con forza e calore un lungo discorso, ed aver provocato vivissimo applauso, rientrava nello stato d'indifferenza, atteggiando il viso a quiete, disse: *deve essere*

una buona fanciulla, non conserva rancore.

Non posso dunque, e per quanto ho osservato in me ed in altri, e per la costante conferma de' più rinomati attori e scrittori sull'arte del teatro, persuadermi che non si possa, e non si debba piangere realmente. Diderot non mi saprebbe menar buono il mio avviso; Riccoboni figlio mi smentirebbe; ma Enghel filosofo quanto Diderot, e minuto indagatore degli arcani della natura, e della espressione mimica, Dorat profondo precettista verrebbero in parte a mio soccorso, e Riccoboni padre, Garrik, Lequain, La-Rive, e molti altri scrittori che hanno esercitata l'arte comica la pensano come io la penso, o a meglio dire io penso come essi pensarono. Non sono tanto addentro nelle scienze psicologiche e fisiologiche per indicare con esattezza quali debbano essere nelle patetiche situazioni della scena le operazioni

dell'anima degli attori, e il meccanismo della loro espressione visibile, ma sento che si può stabilire un limite alla foga del sentimento senza discapito del vero, e di quel bello ideale, cui deve mirare mai sempre un artista. Un attore che abbia ben impressi nel cuore, e nella mente i principj del bello della sua arte, e per lungo tempo si sia fatto una legge di non dimenticarli anche in mezzo alle più esaltate passioni dell' anima, l'espressione visibile regolata dietro lo studio fatto dell'analogia dei gesti corrispondenti al carattere della passione esprimibile, diviene così pronta, che la mente dell'attore non distrae punto di sue forze, e l'anima seguita a far le sue funzioni, ed a sentir con forza senza essere interrotta, o rivolta ad altro oggetto.

L'esempio messo in campo da Riccoboni figlio, che al primo comparire sulla scena d'un attore, che deve atteggiarsi a sorpresa,

non può essere realmente sorpreso, perchè sa ciò, che dir gli si deve, e viene in scena perchè gli sia detto, non è ragion che basti a movere nemmeno il dubbio, se l'attore possa, e debba vivamente sentire ed esaltarsi. V'hanno infiniti modi di sorpresa, e la minore o maggiore tensione di cotesto affetto viene espressa particolarmente dal ciglio, dalla bocca, e dalle braccia, e l'imitazione non è difficile; quindi può darsi benissimo che l'attore si atteggi a sorpresa colle apparenze del vero, ed in fatti non esserlo; ma supponiamo, che l'attore trasportato dall'impeto d'una passione in una scena viva nella rappresentazione già bene inoltrata vegga affacciarglisi un personaggio non atteso, od importuno, o caro, perchè non potrà sentire veramente cotesto affetto, e con pari verità esprimerlo? Anch'io potrei accennare esempj pur molti della possibilità del fortemente sentire senza scapitar

per nulla di bella espressione, ed ove si dovesse dar consiglio agli attori di pronta e viva sensibilità, lo sarebbe più a vantaggio della loro salute, che a quello del vero, e del bello dell'arte. Quanti attori in Inghilterra, in Francia, ed in Italia caddero gravemente ammalati dopo la rappresentazione per la forza del sentimento con che avevano espressa la loro parte in scena! Ed il celebre antico attor tragico Esopo, che rappresentando Oreste, uccise uno schiavo, che gli si parò davanti nel momento della sua furia, ha dato al certo una gran prova della possibilità di fortemente sentire, ed una lezione del dover fissare un limite alla forza del sentimento: *consulter la raison, et penser, et sentir* è un canone dell'arte, che sarà difficile convincere d'errore. La ragione chiamata a consiglio ajuterà l'attore a raccorre quanto più può di precetti e di osservazioni sull'arte sua, la riflessione a

sceverarle ed applicarle ai singoli casi, e lo sentire a ben esprimere. La ragione dirà all'attore; la tenerezza è una passione che richiede dolcezza, e modi squisiti per farla spiccare, la riflessione gli farà vedere il tempo, il luogo per impiegare cotesti modi ed il sentimento gli farà conoscere i gradi analoghi.

La tenerezza d'un padre per i suoi figli, d'un suddito fedele per il suo re, d'un amante per la donna amata hanno tutte un carattere diverso, e ognuna deve essere con particolar forma espressa, senza consultar la ragione, senza riflettere, senza sentire, come si otterrà un sì difficile intento? Le sole anime sensitive possono accorgersi di tutti que' tuoni di che la tenerezza può essere suscettiva in un medesimo sentimento, ed a concepirne il principio sarà facile guida il buon senso.

Io non so se agli altri miei colleghi d'arte

accada lo stesso che a me nei momenti di commozione. Più d'una volta in una scena di tenerezza mentre mi trovava profondamente commosso, e le lagrime spuntavano volontarie sugli occhi, mi sentiva stringer il cuore da un freddo mortale, disseccarsi il ciglio, distraermi dall'oggetto che occupava il mio cuore ad uno sproposito, ad una falsa intuonazione, ad un grido, ad un gesto di mal garbo di quell'attore, ch'era meco allora a dialogo, e dovendo pur proseguire la mia scena, e conservarmi almeno in apparenza in quello stato di emozione, provava una pena, e durava una fatica infinita a non distrarmi esteriormente come lo era già internamente; la voce non era più quella, il pianto era asciutto, ed il singhiozzo stentato. M'accorgeva io bene dal languido effetto degli spettatori del languire della mia anima, che aveva cessato di fortemente sentire, ed in conseguenza di quello

dell'espressione visibile, e mi convinsi pienamente di quel vieto precetto *si vis fleri, flendum est.*

L'arte del dir bene è il primo passo che si fa nella carriera teatrale, quella di ben esprimere ciò che si dice è il punto della perfezione; ma quante osservazioni, quante analisi, quanto studio richiede questa difficilissima arte! La prima difficoltà di ben esprimere nasce dalla lettura. Quando leggiamo soli, leggiamo per riflettere; quando leggiamo innanzi agli altri, leggiamo perchè altri riflettano. Nel primo caso la commozione non vi deve quasi aver parte, nel secondo può aver luogo, ma non mai tanto che giunga fino all'espressione gagliarda. Trattasi di leggere lo stesso squarcio in una pubblica adunanza accademica? La voce si fa più sonora, la pronunzia più dolce, l'espressione un po' più animata per far sentire l'eleganza dello stile, il bel contorno

delle frasi, e la scelta felice de' vocaboli. Si deve leggere nel foro? L'espressione comincia ad acquistar più forza, ma non mai da distaccarsi dalla moderazione. L'avvocato parla dinanzi a persone rispettabili, e che devono decidere della sorte del suo cliente; persuadere è il suo primo scopo, intenerire il secondo. Esprima egli con forza, non con alterigia! la grand'arte dell'oratore forense è d'intenerire gli animi de' giudici come uomo persuaso di difendere il giusto, e convinto delle sue proprie ragioni, non come fosse il cliente istesso. La sua espressione allora sarà nobile, coincidente colla sua situazione, ed analoga all'importanza del suo argomento. Ben altra deve essere l'espressione d'un orator sacro. Egli sul pergamo trovasi in uno stato infinitamente superiore a quello di tutti coloro che l'ascoltano; la materia che tratta ispira venerazione e rispetto, ei detta da maestro, da padrone,

e quando s'intenerisce è per pietà, per compassione di quegl'infelici traviati, che pur vorrebbe commovere colla pittura dei loro veri interessi, colla dolce speranza del perdono, onde raddrizzarli sulla buona via; quando s'adira è per atterrirli colla prospettiva d'un tremendo avvenire, e d'una inesorabile punizione. La sua espressione deve passare dalla grandezza alla maestà, dalla forza sino all'entusiasmo. Guai se nei detti e molto più ne' gesti traspare lieve ombra di comico!

L'attore in teatro a tutti questi tuoni unisce qualche cosa di più, l'espressione del sentimento suo proprio. Il lettore non è l'autore dell'opera che legge; l'accademico non è precettore di chi l'ascolta, l'avvocato non perora per se, il sacro oratore consiglia gli uditori, l'attore è la persona medesima rappresentata nella tale, e tal altra situazione, ed ogni sua espressione dee pa-

rere opera repentina dell'anima sua. Tutto è imitazione, è vero, ma la grand'arte sta nel farla comparire natura, se no, tutto diventa affettazione, difetto il più comune, ed il peggiore di tutti. È di mestieri che l'arte sia ristretta nei limiti della verità, ed a distinguere questi limiti, bisogna consultar la ragione, e riflettere, e sentire.

FINE.

INDICE

DEL VOLUME TERZO